решения XVII с'езда партии — в основу социалистической перестройки кинематографии

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

№ 7 (599)

10 ФЕВРАЛЯ 1934

ЦЕНА 20 к.

ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

НА УРОВЕНЬ НОВЫХ ЗАДАЧ

Закончил свою работу исторический XVII съезд партии.

С'езд наметил новый гигантский рост социалистической промышленности и сельского хозяйства, обеспечивающий построение во второй пятилетке бесклассового социалистического общества — осуществление на одной шестой части земного шара заветной мечты угнетенных трудящихся всего мира.

«В отношении культурного развития, — по образному выражению т. Молотова — СССР шагает вперед как великан». Шаг этого великана во второй пятилетке становится еще шире, еще тверже и увереннее.

Полная окончательная ликвидация неграмотности среди всего населения в течение ближайших двух-трех лет; осуществление всеобщего обязательного обучения в об'еме семилетки не только в городе, но и в деревне, охват к 1937 г. общественным и дошкольным воспитанием 16 миллионов детей в возрасте до семи лет, вместо 5,2 мил.; увеличение сети клубов, домов культуры, изб-читален и т. д. с 49,3 тыс. до 76,9 тыс.; в три раза возрастет книжный фонд, в два раза — количество радиовещательных станций, в четыре с половиной раза — количество приемных радиоточек и т. д., — вот только некоторые вехи гигантского продвижения культуры в миллионные массы трудящихся.

Эти вехи определяют и темпы развития советского искусства, в первую очередь, самого массового из искусств — **кинематографии.** И не только темпы, но и **качество!** Наше отставание здесь дальше нетерпимо!

Особенно велико наше отставание по линии художественного отображения в киноискусстве грандиозных процессов социалистического строительства, в частности, процессов, связанных с решениями труднейшей из задач революции и переделки сельского хозяйства. Весьма наглядно об этом говорит хотя бы выпуск кинопродукции. Большинство художественных фильм, выпущенных к XVII с'езду и в период его работ—это фильмы на дореволюционном материале. И что самое главное: небольшое количество картин по современной тематике стоит неизмеримо ниже по художественному уровню по сравнению с фильмами, рассказывающими о прошлом. В этом прежде всего суть количественного и качественного отставания кинематографии. Из этого урока мы должны сделать выводы для дальнейшей работы.

Документы работы XVII с'езда партии и в первую голову доклад т. Сталина дают нам развернутую совершенно конкретную программу работы и указывают пути решения стоящих перед нами задач. Творческие работники кинематографии, писатели получили в докладе т. Сталина множество совершенно четких, разработанных тем для художественного отображения советской действительности и тенденций социалистического строительства. Тема равенства, гениально философски раскрытая т. Сталиным, тема старой и новой деревни, «заполнения» «культурной пропасти между городом и деревней», тема уничтожения нищеты и эксплоатации, роста общественной активности женщины, тема науки и культуры и т. д.,— все это пока ни в какой степени не нашло отражения в киноискусстве и ждет художника-сценариста и режиссера.

Эти темы должны быть немедленно включены в проработку киноорганизаций; значительная часть из них может быть разрешена еще в производстве 1934 г., а в основном они должны лечь в основу подготовки темплана 1935 года.

Коренная ошибка кинематографии в прошлом, за которую мы сейчас расплачиваемся, заключалась в том, что производство строилось на сценарном самотеке, современная тематика ждала художника, а он брался за нее весьма неохотно.

В 1933 г. мы, в известной степени, исправили эту ошибку: темплан 1934 г. содержит большое количество актуальных, боевых тем социалистического строительства, переделки сельского хозяйства, культурной революции. Но это только первый шаг, только начало настоящей большевистской работы. Вместе с тем это хорошее начало говорит, что мы имеем полную возможность руководить работой творческих кадров, **направлять** деятельность художника. А ведь совсем еще недавно ходила теорийка (к сожалению, еще и сейчас неполностью изжита), что «творчество художника не поддается планированию». В 1934 г. мы обязаны полностью завершить начатую перестройку в этом направлении. Не ждать пока художник сам возьмется, к примеру, за тему равенства, а помочь ему подойти к этой теме, заинтересовать его.

Само собой разумеется, что художник подойдет к современной нужной нам тематике и даст высококачественное художественное произведение только при том условии, если он будет неустанно повышать свой идейно-теоретический рост и тем самым будет стоять на уровне передовых идей современности. Вот почему, если мы хотим планировать деятельность художника, мы обязаны, прежде всего, **руководить его политико-теоретической подготовкой.**

Доклад т. Сталина и работы XVII с'езда партии зовут творческих работников кинематографии и писателей, пришедших в кино, к совершенному овладению марксистско-ленинским методом познания действительности, к глубокому изучению процессов этой действительности, к правдивому художественному ее отображению. Мы обязаны уже **сейчас, немедленно** начать работы с писателями, кинодраматургами, режиссерами, чтобы направить их на изучение проблем, поставленных в докладе т. Сталина и в решениях XVII с'езда партии на изучение действительности, и тем самым обеспечить производство 1935 г. полноценными сценариями.

Столь же большие задачи ставит доклад т. Сталина перед нашей кинохроникой. Грандиозные процессы социалистической перестройки во второй пятилетке требуют от кинохроники еще большей оперативности, большего размаха, более глубокого и широкого показа борьбы партии и трудящихся на всех решающих участках строительства. Достаточно указать на то, что во второй пятилетке вырастут мощные промышленные центры там, где до сих пор была лишь промышленность местного значения или ее не было совсем. Кузбасс, как указал т. Сталин, будет превращен во второй Донбасс. На Урале создается нефтяная база. Огромное строительство развертывается на Волге, на Урале, в Сибири, в Караганде, на Дальнем Востоке и т. д.

Это означает, что Союзкинохроника должна укрепить свои базы в этих районах, создать базы в районах нового мощного строительства. Только при этом условии киноxроника сумеет показать на экране всю мощь поступательного движения социализма.

Особо широкие перспективы развития открываются во второй пятилетке перед национальными районами. Это обязывает и художественную кинематографию и кинохронику активнее включиться в социалистическую перестройку национальных областей и республик.

Завершение технической реконструкции народного хозяйства во второй пятилетке ставит задачу освоения новой техники с особой силой перед миллионами трудящихся. Союзтехфильм получает тем самым гигантских размеров заказ на свою продукцию. Дать учащемуся в школе, рабочему, колхознику наглядное кино-пособие, в большом количестве и высокого качества, помочь ему лучше и быстрее овладеть техминимумом, новой машиной, проникнуть в глубины научного познания, — прямой вывод для работников Союзтехфильм из доклада т. Сталина и работ XVII с'езда партии.

Решительная перестройка работы пленочной и киномеханической промышленности и успешное выполнение ими производственных планов создадут ту мощную базу, без которой не может двигаться вперед ни художественная, ни хроникальная, ни учебно-техническая фильма.

Величие указаний вождя партии т. **Сталина** не только в том, что они открывают широчайшие перспективы нашего развития, ставят четкие задачи перед каждой отраслью народного хозяйства, перед каждым участком культурного строительства, но и в том, что они дают ответ — как разрешить эти задачи, как организовать перестройку работы для борьбы за новые высокие темпы и качество строительства во второй пятилетке. Доклад тов. **Кагановича** развивает указания т. Сталина и дает совершенно конкретное руководство для этой перестройки.

Выполнить полностью и до конца указания т. Сталина — единственный путь, как и в других отраслях промышленности, к мощному под'ему кинематографии. Других путей нет. Никаких особых «рецептов» специально для кинематографии изобретать не надо. Опыт известного преодоления самотека сценариев темплана 1934 г. со всей наглядностью показывает, что все дело—в большевистских методах работы и что никакой пресловутой «специфики», которой прикрывались до сих пор, нет. Вслед за первым шагом перестройки по сценарной линии мы обязаны сделать следующие еще более твердые шаги для преодоления самотека до конца, начать коренную перестройку руководства **процессом производства** фильм, покончить с канцелярско-бюрократическим методом руководства на всех участках кинофотопромышленности.

Большевистская перестройка методов руководства, беспощадное решительное выкорчевывание вреднейших традиций кинематографии, прикрываемых пресловутой «спецификой», обеспечат подлинный расцвет киноискусства, поднимут его на высоту тех величайших, всемирно-исторических задач, которые поставил вождь трудящихся всего мира т. **Сталин** и XVII с'езд партии на вторую пятилетку.

ПУТИ БОЛЬШЕВИСТСКОЙ ПЕРЕСТРОЙКИ

Указания вождя партии и рабочего класса тов. Сталина, изложенные в его историческом отчетном докладе XVII с'езду, являются боевой программой действия для всех областей хозяйственного и культурного строительства нашей страны.

Они отчетливо и ясно рисуют путь осуществления великого плана работ второй пятилетки социализма. Они должны стать основой борьбы за важнейшую задачу социалистического наступления — «ликвидацию пережитков капитализма в экономике и сознании людей, превращение всех трудящихся нашей страны в сознательных и активных борцов за построение бесклассового социалистического общества».

В разрешении этой задачи далеко не последнюю роль должна сыграть наша кинематография, являющаяся мощным орудием воспитания миллионов, наиболее массовым, и потому важнейшим для нас видом искусства.

В свете этих задач вопросы руководства кинематографией приобретают исключительное значение. Указания тов. Сталина о том, что надо «поднять уровень организационного руководства до уровня политического руководства» имеют самое непосредственное отношение ко всем звеньям руководства кинематографии и, в частности, к нашей газете, являющейся органом этого руководства.

Недостатки организационного руководства, ярко обрисованные тов. Сталиным, в огромной степени сказываются в работе газеты «Кино». Отсутствие систематической проверки исполнения, малая оперативность, недостаточный уровень самокритики—все это мешает газете стать подлинным организатором и руководителем в деле создания социалистической кинематографии. К нашей газете, как нельзя более близко, относится указание тов. Сталина о том, что «резолюции и декларации за генеральную линию партии — это только начало дела, ибо они означают только желание победить, но не самую победу».

Ведя правильную линию в ряде важнейших вопросов художественно-идеологического и организационно-политического руководства киноделом, давая правильное решение этих вопросов, газета «Кино» недостаточно боролась за проведение этой правильной линии в жизнь, за проверку исполнения решений руководящих органов. «А без этого,— говорит тов. Сталин,—правильная линия партии и правильное решение рискует потерпеть серьезный ущерб».

Совершенно недостаточна работа газеты по такому важнейшему вопросу, как борьба за образцовую киносеть, за культурное обслуживание массового кинозрителя.

Вопросы киномеханической промышленности, борьба за выполнение промфинплана на кинопроизводстве, за устойчивые кадры не находили достаточно полного отражения в газете.

Эти серьезные недостатки газеты обсуждались на-днях президиумом ЦК профсоюза работников искусств и ГУКФ.

Стать ближе к кинопроизводству, оперативно руководить творческим процессом, выращиванием квалифицированных кадров, настойчиво бороться за выполнение промфинплана, за четкое, и конкретное планирование во всех областях киноработы, выявлять конкретных носителей зла, виновников срыва плана,—эти задачи должны стать решающими в дальнейшей работе газеты.

Газета должна больше внимания уделять вопросам профсоюзной работы в кино, наладить обмен опытом работы профорганизаций кинофабрик, уделять больше внимания руководству этой работой.

Председатель ЦК союза тов. Боярский в своем выступлении указал, что до сих пор газета далеко стояла от профсоюза, но вместе с тем и ЦК Рабис далеко стоял от газеты и не занимался ее работой. Газете необходимо перестроить свою работу так, чтобы она заняла ведущее место в борьбе за большевистское выполнение кинематографией поставленных перед нею боевых задач.

Черпая ценный опыт смежных областей искусства, газета обязана пронизать свою работу большевистской партийностью, неуклонно бороться за выполнение всей кинопромышленностью исторических указаний тов. Сталина, решений XVII с'езда ВКП(б).

ВО ГЛАВЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

СТАТЬЯ ВТОРАЯ*

Дни XVII с'езда нашей партии были живой и многосторонней школой большевизма. Люди, говорившие с трибуны с'езда, излагали свой опыт, опираясь на богатство фактов и примеров, накопленных за эти кипучие творческие годы в работе на том участке социалистического производства, на который их поставила партия. Глубокое знание этого производства, всех его особенностей и качеств, знание каждой его детали, внимание к людям производства — вот что особенно ярко пронизало каждое выступление на с'езде.

Возьмем, например, речь т. **Орджоникидзе.** Вопросы тяжелой промышленности, машиностроения, электрификации, угля, нефти, металлургии в его ярком выступлении были выражены не в общих словах, а в конкретном анализе продукции ряда заводов, в характеристике отдельных машин и станков, в оценке качества работы руководителей различных участков нашей промышленности. А ведь у т. Орджоникидзе довольно большое «производство» — советская промышленность.

Только на основе такого детального знания своего производства можно «воспитать уважение к своей продукции и своему труду».

Коммунисты кинопроизводства пока еще не могут ответить положительно на это требование партии.

Тягчайшим обвинением для парторганизаций всей нашей кинопромышленности и, в первую очередь, кинофабрик звучит вывод комиссии по чистке ячейки ГУКФ о том, что **«ячейка не осознала своего места в производстве и не участвовала в руководстве им».**

Главная причина такого состояния парторганизаций кинопроизводства — отрыв от творческого процесса — основы кинопроизводства.

Выводы комиссии по чистке парторганизации ГУКФ подробно расшифровывают и утверждают эту причину: «... ячейка не выполнила стоящих перед ней задач борьбы за качество высокохудожественной фильмы... особенную пассивность ячейка проявила в вопросе о творческих кадрах, о составе их, о новых резервах их, о работе с ними, **обеспечении политического партийного влияния на них и на весь процесс создания картин, о действительных гарантиях изготовления действительно художественной и идеологически здоровой фильмы, о месте партийной организации во всей этой работе и об ответственности за нее».**

И дальше комиссия предлагает «обеспечить партийное руководство, партийное влияние и контроль в отношении творческих работников на всем протяжении их работы над созданием картины».

До сих пор парторганизации знают о сценариях, идущих в производство, только по наслышке и из общих обсуждений, в которых иногда являются только участниками. Ряд парторганизаций просто «опускает руки», не находя своего места в обилии инстанций, через которые проходят поступающие на кинопроизводство сценарии. Обилие инстанций действительно организационно несколько утрудняет, тормозит, во всяком случае, выполнение этой первоочередной функции парторганизаций, но все же это только видимость препятствий, которую чаще создают сами парторганизации.

Необходимо расставить силы организации так, чтобы обеспечить прочтение сценариев, глубокое ознакомление с ними членов бюро, культпропов и секретарей комитета в первую очередь. В Зуевском районе Горьковского края все члены бюро райкома партии были освобождены на два дня специально для того, чтобы прочесть **«Поднятую целину» Шолохова.** Зуевские большевики, погруженные в текущую работу, в то же время встали на путь систематического ознакомления с художественной литературой. Это поучительный пример для большевиков кинопроизводства, которые до сих пор не сумели обеспечить систематическое ознакомление с идущими в производство сценариями, хотя это и должно являться органическим и обязательным элементом их работы.

В процессе ознакомления со сценарием могут возникнуть интересные вопросы, о них стоит поговорить и поспорить с автором сценария, критически помочь ему преодолеть возможные пороки, вскрыть смысл ошибок, сформировать ведущие тенденции, а наиболее интересные проблемы, вытекающие из изучения сценариев (и отдельных картин), возникающие мысли о пути их реализации выносить на обсуждение всей парторганизации, ее отдельных звеньев, бюро.

Слово парторганизации может быть полноценным и подчас решающим в оценке того или иного сценария, той или иной картины не потому, что бюро ячейки договорится с дирекцией о решающем месте «бюро ячейки в голосовании и определении возможности выпуска картины в свет» (материалы комиссии по чистке ячейки ГУКФ), а потому, что оно будет вытекать из всего предыдущего отношения к данному сценарию или картине, к людям, которые над ними работали, вытекать из знания и оценки их метода, знания идейно-творческих задач данного произведения.

Следует развернуть систематическую работу по повышению творческого уровня всей парторганизации и каждого отдельного члена партии. Надо брать все лучшее от старых, опытных мастеров советской кинематографии, учиться у них, организовывать производственно-творческие встречи с ними. Нельзя занятия в марксо-ленинских семинарах, кружках по ленинизму и всей системе партпроса изолировать от творческой практики, анализа творческой продукции. Надо привлекать к этим занятиям беспартийных творческих работников, показывая личный пример образцовой систематической учебы, выполнения заданий.

Нужно неустанно и беспрерывно осваивать каждый даже с первого взгляда незначительный элемент творческого процесса, творческие основы кинопроизводства, в максимальном об'еме знаний, безостановочно повышая свой творческий рост.

Задача освоения творческих вопросов не снимается и с коммунистов подсобных цехов, коммунистов-осветителей, лаборантов, администраторов и т. д. Для них творческие вопросы — это своеобразный «технический минимум», которым обязательно нужно овладеть. **И они должны знать основные элементы, слагающие творческий процесс.**

Так, повышая удельный вес каждого отдельного коммуниста, ячейка будет укреплять свои позиции в творческом руководстве, будет стоять во главе творческого процесса.

Перед парторганизациями кинематографии стоит большая задача добиться органического общения с широкой партийной и рабочей общественностью, привлечь ее к творческому процессу.

Этому нужно учиться у парторганизаций литературного фронта. Они многое сделали для того, чтобы творческую практику советской литературы пронизало пристальное внимание широких партийных масс. Отдельные факты горячайшего проявления этого внимания: уже приведенное нами решение Зуевского райкома о «Поднятой целине», избрание т. Фадеева на дальневосточной партконференции делегатом XVII партс'езда от Дальнего Востока, выступления на страницах «Литературной газеты» по вопросам литературы секретаря Западно-Сибирского крайкома ВКП(б) т. Эйхе, секретаря Горьковского крайкома ВКП(б) т. Жданова и др., встреча в Оргкомитете союза советских писателей с бурято-монгольскими и другими делегатами XVII партс'езда, повседневные мероприятия парторганизаций Советского союза вокруг всего многообразия вопросов литературного творчества и литературного движения.

Творческий процесс в советской кинематографии замкнут в стенах кинофабрик, двери которых закрыты для широкой партийной и рабочей общественности. «Китайская стена» творческой замкнутости и внутренней ограниченности кинофабрик должна быть разрушена, в первую очередь, силами коммунистов, кинопроизводства. Практически это должно выразиться в организации систематических встреч творческого состава кинофабрик с крупными деятелями партии, руководителями отдельных звеньев советской промышленности, сельского хозяйства и культуры, партийными литераторами, публицистами. Отдельных товарищей можно привлечь к постоянному участию в обсуждении сценариев, картин, тем, замыслов.

Это должно выразиться также (и это главное) в постоянной связи с парторганизацией крупного завода или фабрики; членов этой парторганизации, рабочих, молодых писателей завода нужно привлекать к обсуждению темпланов, замыслов, сценариев, отдельных кусков снимаемой картины, уже готовых фильм, привлекать к участию в заседаниях бюро и партсобраниях, посвященных творческим вопросам, добиваясь постоянного, повседневного и неразрывного общения с парторганизацией завода и в стенах кинофабрики и в стенах завода. И если творческие работники кинематографии на заводе будут чувствовать себя, **«как дома», в родной обстановке,** — это будет **большой победой** творческого руководства парторганизации кинопроизводством.

Одна из важнейших задач парторганизации—направлять работу всех общественных и профсоюзных организаций кинопроизводства, особенно работу АРРК, ИТС и фабкома. За бездействие АРРК на кинопроизводстве, в первую очередь, отвечает парторганизация. Проводя через АРРК целую сумму практических мероприятий, нужно добиться того, чтобы в АРРК хорошо работали коммунисты, ведя за собой основную массу арркoвцев. Руководство АРРК нужно считать партийной нагрузкой.

В партком любого завода беспрерывно приходят большевики, приходят партийные и беспартийные рабочие, мастера, инженеры разрешить волнующий вопрос, рассказать о своем изобретении, поделиться горечью поражения или радостью победы.

Хотелось бы, чтобы и в парткомы наших кинофабрик беспрерывно приходили большевики, партийные и беспартийные режиссеры, сценаристы-операторы, актеры, художники поделиться своими сомнениями, неудачами, планами, рассказать о работе над ролью, над образом, над эпизодом, по-настоящему поговорить о волнующих вопросах творчества.

Члены бюро и секретари парторганизаций кинопроизводства глубже должны вникать в жизнь и творчество работников кинематографии. Кино могло создать во «Встречном» в лице секретаря ЗПК образ подлинного большевика-руководителя. Нужны такие секретари и парторганизациям кинофабрик, секретари партийных комитетов подлинные, идейные вожаки творческих работников, идейные вдохновители творческого процесса.

В руководстве парторганизаций кинопроизводства, как нигде, еще много носителей канцелярско-бюрократических методов руководства, партельмиож и «честных болтунов». Будем решительнее прощаться с ними. Будем пресекать малейшие попытки отчужденности кинопроизводства от общего хода стройки, малейшие признаки замкнутости и ограниченности, признаки омертвления работы парторганизаций кинофабрик, отрыва от вопросов творчества, будней творческого процесса, его животворящих сил — творческих работников.

Осуществляя решения XVII с'езда нашей партии, давайте немедленно перестраивать нашу работу, ибо мы отстали.

Большевики кинематографии на своем участке должны оправдать свое высокое звание.

Р. КАЦМАН.

* См. газ. «Кино», № 4.

БОЛЬШАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Изобразительный комплекс одной из немецких звуковых картин режиссера Оскара Фишера сводился к сочетанию в разных планах и положениях геометрических линий. Линии пересекались, смещались, рассыпались, поразительно совпадая в ритме своего движения с ритмом музыкального оформления. И, однако, это забавное изделие не могло иметь успеха у зрителя, а попытки перенести супрематизм на почву художественной кинематографии не увенчались успехом.

Почему это произошло?

Кино как искусство, его пресловутая «специфика» заключается как раз в исключительных возможностях обрисовки **человека,** живых людей, совершающих действия, поступки. Вне человека, вне обрисовки его характера нет кино как искусства. Если живопись бывает натюрмортная, пейзажная и т. д., если темой музыкального произведения может быть природа, если даже в литературе мыслимы произведения (не теряющие своего художественного значения), которые посвящены городу, внешнему миру и т. д., то художественная картина (и другими средствами—театр) существуют в той мере, в какой они предметом своего изображения избирают человека. Кино, как ни одно другое искусство, обладает огромными возможностями в смысле пространственном (показа природы и прочее), но неизмерима сила его непосредственного конкретно-чувственного, зрительно-слухового воздействия там, где оно изображает человеческую психику, характеры, типы.

Лучшие произведения мировой и советской кинематографии сильны обрисовкой людей, изображением типов. Примеры: «Конец Санкт-Петербурга», «Златые горы», Встречный»—у нас, а в буржуазной кинематографии—«Парижанки», «Трагедия шахты» и т. д. показывают, что сила этих произведений не только в умении владеть вещью, природой и использовать их по-кинематографически, прежде всего в изображении человека.

Агитпроповщина в кино потому и находилась в двух шагах от примитивной агитки и на расстоянии пушечного выстрела от искусства, что она пренебрегала человеком и превыше всего ставила обывательское «обыгрывание» вещи. Последние произведения советского кино и, в частности, экранизирующее классическое литературное наследие напоминают лишний раз, как много может дать и как мало еще дает кино в смысле глубины раскрытия образов, характеров.

Создание таких образов, которые зритель любит, ненавидит, презирает, которым сочувствует или подражает, образов, фиксирующих типичное и существенное в действительности,—вот огромное задание, над которым должны работать кинематографисты, если они хотят быть активными строителями бесклассового социалистического общества.

И когда т. Сталин говорит о людях, которые не понимают, что советская торговля—нужное, революционное, большевистское дело, что «партии пришлось слегка погромить этих, с позволения сказать, коммунистов, а их **дворянские предрассудки** бросить в помойную яму»,—то разве это не тематическое задание искусству, разве кинематография не могла своими могущественными средствами содействовать разоблачению «коммунистов», пережитки прошлого в сознании которых теснят партию назад?

Когда т. Сталин указывает на вельможу, «которые считают, что советские законы писаны не для них, а для дураков»,—то не для искусства ли этот тип?

А «честные болтуны»? Честные болтуны—это не кинематографические злодеи, не схемы. «Я имею в виду тип болтунов, я бы сказал честных болтунов **(смех), людей честных, преданных советской власти, но не способных** руководить, не способных что-либо организовать» (т. **Сталин.** Речь на XVII партс'езде).

Искусство, и кино в частности, должно способствовать воспитанию всех трудящихся в коммунистическом духе. Ведь остатки враждебной идеологии влияют не только на широкие слои трудящихся, но проникают и в партию.

Недостаточно указать на то, что работники искусства должны вообще активно участвовать в классовой борьбе,—без этого невозможен подлинный расцвет искусств, необходимо подчеркнуть главное, чему подчиняются все остальные. И это главное—в преодолении пережитков капитализма в сознании людей.

«Но можно ли сказать, что мы уже преодолели все пережитки капитализма в экономике? Нет, нельзя этого сказать. Тем более нельзя сказать, что мы преодолели пережитки капитализма в сознании людей. Нельзя сказать не только потому, что сознание людей в его развитии отстает от их экономического положения, но и потому, что все еще существует капиталистическое окружение, которое старается оживлять и поддерживать пережитки капитализма в экономике и сознании людей в СССР и против которого мы, большевики, должны все время держать порох сухим» **(Сталин).**

Эта генеральная задача второй пятилетки и те конкретные примеры, которые привел т. **Сталин** в своем докладе, наглядно подтверждают, насколько неисчерпаемы возможности кино, насколько обширны задачи, стоящие перед киноработниками.

И когда в сценарии «Два товарища» авторы изображают Зайцева, старого, заслуженного борца, ставшего на путь «вельмож», и Лариса, наделенного чертами, свойственными большевистскому стилю работы, то они, сценаристы, делают, пусть маленькое, но полезное, нужное стране, двигающее искусство вперед дело. Когда **Погодин** в «Заключенных» показывает в живых образах ломку психологии Остапов Бендеров в условиях Беломорстроя, писатель находится на верном пути. Когда **Эрмлер** в «Крестьянах» ставит задачей развенчать кулацкие пережитки в деревне, а **Н. Богданов** в «Половодье» показывает комсомольцев, зараженных мелкособственническими настроениями, то кино получает такие драматургические произведения, которые не могут не двигать вперед это искусство.

Кино должно осмеивать, убивать средствами своего искусства «кошмар» прошлого. Нельзя «убаюкивать себя хвастливыми песнями, вроде того, что «нам теперь море по колено», что «можем, хоть кого, шапками закидать», и т. п... Нет ничего опаснее, как подобные настроения, ибо они разоружают партию и демобилизуют ее ряды».

Наиболее типическое, живущее в практике, в жизни должно появиться на экранах, организованное в цельные художественные произведения.

Преодолеть штамп и схему, в живых и ярких образах показать типическое, развивать наряду с драмой жанр комедии и сатиры—над этим предстоит работать киноискусству во второй пятилетке.

Но участие кино в борьбе за преодоление пережитков капитализма в сознании людей не ограничивается бичеванием старого, отживающего. Отживающее нужно бичевать, одновременно показывая новое, растущий социализм.

Тов. Сталин говорит в докладе о деятелях буржуазной литературы, которые изображают карикатуру на социализм.

«Буржуазные писатели охотно изображают марксистский социализм, как старую царскую казарму, где все подчинено «принципу» уравниловки. Но марксисты не могут быть ответственны за невежество и тупость буржуазных писателей».

Советские писатели, деятели кино и театра должны активнее продолжать свою работу по изображению растущего на наших глазах здания социализма.

Мысли т. Сталина о расцвете разносторонней, богатой содержанием личности в социалистическом обществе (см. раздел «Вопросы идейно-политического руководства»), о новом облике наших городов и сел («Старая деревня с ее церковью на самом видном месте, с ее самыми лучшими домами урядника, попа, кулака, на первом плане, с ее полуразваленными избами крестьян на заднем плане—начинает исчезать» и т. д.—см. раздел «Под'ем материального положения и культуры трудящихся») представляют собой неисчерпаемый источник для разработки творческих задач советской кинематографии.

Насколько, например, **Славин** в «Частной жизни Петра Виноградова» ярко и полно изобразил облик новой Москвы, ее новых людей? В чем недостатки сценария **Лазурина** «Возвращение», который пытается глубоко обрисовать облик советского инженера-женщины? Насколько сценарий «Поднятая целина» выпукло дает образ Давыдова? Каковы дальнейшие пути создания в кино положительного героя нашей эпохи?

Как видим, доклад т. Сталина вновь и вновь ставит вопрос о социалистическом реализме, как пути, по которому должно итти советское искусство (и кино в частности).

И задача критики—показать на примерах, где и в чем заметен рост социалистического реализма в советском киноискусстве, где и в чем его срывы.

Высокому, большому искусству, каким по своим возможностям является кино,—высокие, большие требования пред'являет страна.

И на доклад вождя с трибуны с'езда победителей может быть один ответ: **создание художественных картин, которые силой своих художественных образов воспитывают активных строителей бесклассового социалистического общества.**

И. ВАЙСФЕЛЬД

ТЕМПЛАН И АКТЕР

— Я была киноактрисой. За три с половиной года сделала шесть ролей. А сейчас уже три с половиной года почти ничего не делаю, хотя и служу в Межрабпомфильм. Но там меня не снимают, не разрешают сниматься и в других организациях.

Творческая драма актрисы Цесарской — драма большой части советских киноактеров. Пережитки дегтпроповщины и всевозможных «типажных», «монтажных» и прочих теорий до сегодняшнего дня тяготеют над актером, над зрителем, над производством. В первую очередь над зрителем. Вместо живых образов, живых людей, зрителю показывали эксцентрический типаж или невыразительных «полпредов идей» режиссера.

Кино заговорило. Режиссеры беспорядочно и огульно бросились снимать актеров театра. Режиссеры щеголяют друг перед другом количеством завербованных заслуженных артистов.

На совещании по актерскому вопросу т. **Юков** задал руководителям киноорганизаций несколько конкретных вопросов.

— Что предпринимается для обеспечения постановок 1934 г. актерскими силами?

— Каковы перспективы занятости штатных киноактеров в 1934 году?

— Каковы перспективы привлечения театральных актеров?

— Каковы перспективы и возможности повышения актерского мастерства?

Приглашенные на совещание представители Московского кинокомбината, Межрабпомфильм и Востокфильм не сумели конкретно ответить на заданные вопросы, ибо на фабриках этим вопросам до сих пор не уделяется настоящего внимания.

На Московском кинокомбинате отдан приказ об обязательной читке всех идущих в производство сценариев на коллективе штатных актеров и об обязательном рассмотрении актерских заявок режиссерами. Но практически не сделано еще ничего.

Тов. Роденберг сообщил, что в Межрабпомфильм, ведущей актерской фигурой на 1934 г. остается театральный актер. Из 34 штатных киноактеров пока намечено занять только 10.

В Межрабпомфильм занято 55 проц. театральных актеров и 23 проц. штатных киноактеров. Средняя стоимость с'емочного дня киноактера 59 руб., театрального актера—свыше 150 руб.

Несколько более конкретны наметки Востокфильм. Запланированы несколько очень трудоемких актерских фильм. По «Заключенным» проведен ряд актерских читок сценария. Ориентировочно намечены к исполнению главных ролей: Охлопков, Тарханов, Назаренко, Иванов. По «Наместнику Будды» намечены Мартинсон, Матисен, Цоппи, Пак. Эта фильма представляет значительные затруднения из-за необходимости снимать актеров-монголов. Своих актеров-националов Востокфильм растерял. Сейчас их придется искать на местах. По фильме «Кара-Бугаз» никаких актерских наметок нет.

Не в сотнях тысяч, а в миллионах рублей исчисляются убытки кинопроизводства от срывов, вызываемых актерами театра. Занятые в театре актеры отдают кино остатки своего времени. В зависимости от наличия или отсутствия времени у того или иного актера строятся и перекраиваются планы кинофабрик. Простои, срывы, опоздания — обычное явление работы актера в кино. Сами театральные актеры не всегда смотрят на работу в кино достаточно серьезно. В кино крупный театральный актер не имеет самого основного — ансамбля. В фильме играет обычно пестрая, разностильная, с разными художественными вкусами и далеко не с одинаковым культурным уровнем группа людей. Какого художественного единства можно ждать от фильмы, в которой играют актеры Мейерхольда, Художественного театра и еще двух-трех театральных коллективов?

Требования к актеру кино растут. Но не снимаясь, не работая, актер кино теряет свою квалификацию, деградирует.

Киноактеры на фабрике — самая забытая группа работников, они не участвуют в работе фабрики, они заняты, в лучшем случае добросовестным несением общественных нагрузок.

Кто виноват? В первую очередь ГИК.

ГИК в течение целого ряда лет выпускает людей, не могущих удовлетворить художественным запросам режиссеров, не подготовленных к тому, чтобы воплотить образы растущей кинодраматургии.

Тов. Крук говорит на совещании о некоторых (далеко недостаточных) достижениях ГИК. Но еще больше говорят режиссеры о том, насколько их не удовлетворяет то, что дает ГИК.

Необходимо усилить отбор и отсев. ГИК принимает людей, из которых не могут вырасти киноактеры.

— Создайте выездные отборочные комиссии, поезжайте на окраины и в национальные районы. Свяжитесь с кружками самодеятельности, — предлагает один из режиссеров. — Но беда не только в этом: художественные работники и руководство фабрик недостаточно внимательно относятся к вопросам воспитания художественной молодежи.

— Пусть фабрики конкретно скажут, какие люди им нужны в ближайшие годы, и мы будем бороться за отбор и воспитание таких людей, — обещает т. Крук.

Актерам-практикантам на фабриках никакой помощи не оказывают. Их не воспитывают. Практика им ничего не дает.

На Потылиху направлено 16 практикантов. Директор хватается за голову, не зная, как их использовать. В Грузии и Белоруссии фабрики не приняли практикантов-националов, которых сами же послали на учебу.

Режиссеры правы в своих растущих требованиях к актеру, но они ничего не делают для того, чтобы актеры росли. А между тем режиссер так же обязан растить актеров, как и снимать фильмы.

Не было бы Художественного театра, если бы **Станиславский** не воспитывал целыми годами людей, взятых им с провинциальной сцены и из Филармонии. Театр Мейерхольда вырос из образовавшегося вокруг режиссера актерского ядра.

На наших глазах растут крепкие молодые театры **Охлопкова, Симонова, Завадского,** возникшие из кружка актерской молодежи, сплотившейся вокруг режиссера.

Кого вырастили или воспитали советские кинорежиссеры?

— Киноактеры не умеют говорить, — оправдывается кинорежиссер и идет заключать разорительный договор с очередным народным или хотя бы заслуженным.

А кто должен их учить говорить? Кто должен разрешить неразрешенную еще проблему кинематографического произнесения, совершенно отличного от произнесения театрального? Откуда возьмутся готовые выросшие киноактеры с кинематографической школой произнесения, если их не будут снимать?

Воспитание киноактеров — задача кинорежиссера. Отдельные единичные опыты отдельных режиссеров подтверждают это. Достаточно напомнить фильму очень высокого актерского уровня «Великий утешитель». Достаточно сравнить, как говорил актер **Новосельцев** в «Изменнике родины» и как он заговорил у **Кулешова.** Достаточно напомнить опыт **Пырьева,** снявшего киноактеров наряду с актерами театра в «Конвейере смерти», фильме, достаточно квалифицированной по качеству актерской работы.

Тов. **Мачерет** утверждает, что во всем виноват низкий уровень киноактерской культуры, обезличенность киноактерской массы, однообразие жанров киноактеров.

Но откуда быть высокой культуре и разнообразию жанров, если режиссеры не только не работают с киноактерами, но просто не знают их?

Тов. Экк при горячей поддержке т. **Рошаля** ставит вопрос с головы на ноги.

Киноактеры не имеют творческого тренажа. В лучшем случае они занимаются где-то балетными батманами и упражнениями голоса. Нужна актерская школа. Ее нет. Режиссеры работают в полном отрыве от актерской базы.

Тов. Экк говорит о необходимости создания вокруг режиссеров групп, творческих ядер, с непременным включением в такое ядро кинодраматурга. Постановка фильм — это одна из сторон постоянной работы такого творческого ядра. В этих студиях, мастерских, творческих ядрах должна быть разработана система и методика внепроизводственного тренажа киноактеров.

Тов. Экк предлагает создать при ГИК внекурсовое об'единение для тренажа киноактеров. Большое участие в этой работе должен принимать Дом кино.

Тов. **Рошаль** обогащает предложение т. Экка многими деталями. Он настаивает на немедленной организации инициативной группы.

На совещании много говорилось о бесперспективном положении киноактеров.

— На нашей фабрике о киноактерах вспоминают, когда надо сокращать штаты, — жалуется т. **Рогожин.**

Не приходится и говорить, что театральных актеров нельзя или не следует снимать. **Актеры театра несут в кино высокое мастерство, высокую культуру речи. У них надо учиться.** Но звуковое кино не должно останавливаться в поисках своего стиля, своей специфики на театральном актере и не итти дальше. Надо растить и воспитывать нового киноактера, актера нового звукозрелищного искусства. Такого актера должен воспитывать режиссер, работающий в области этого нового искусства.

На совещании было внесено немало конкретных предложений об обследовании вопросов воспитания киноактеров в ГИК, о создании централизованного актерского стола в Москве, о создании кинематографического театра и т. д.

Тов. Юков говорит о необходимости произвести такой строгий пересмотр кадров киноактеров, как это было сделано в отношении режиссеров, о необходимости тематического планирования на 1935 г. с учетом актеров.

При ГУКФ создана специальная комиссия по урегулированию киноактерского вопроса в составе тт. **Юкова, Волощенко и Вайсфельда.**

Е. КУЗНЕЦОВА

ВЫБРАТЬ ДОСТОИНЫХ

К январю 1934 г. (осенний прием в ГИК был сорван) скопилось 215 заявлений товарищей, желающих поступить в ГИК на актерский факультет. Мандатной комиссией допущено к испытаниям 111 человек.

Из общего количества подавших заявления — **всего шесть человек по командировкам. Остальные — самотек.** Социальный состав: рабочих—25 проц., колхозников — 6 проц., служащих — 69 проц., крайне слаба партийно-комсомольская прослойка: членов ВКП(б) — 5 проц. и ВЛКСМ — 20 проц.

К конкурсным испытаниям допущено всего **46 человек,** из них приняты в ГИК **11.** Соотношение незначительное — **215 и 11!**

Каждый испытуемый подвергался, кроме предварительной с ним беседы, и испытаниям по специальному предмету мастерства актера (4 этюда, чтение стихов и басен); были испытания и по физкультуре, пению, дикции, ритмике.

К началу приема был опубликован приказ по ГИК (№ 54) от 11 января 1934 г. о составе приемной комиссии: **Пудовкин, Кулешов, Роом, Эггерт, Хохлова, Баталов, Захава, Широков, Пырьев, Протазанов, Барнет, Экк, Рогожин** и другие.

Дирекцией было положено много трудов на создание такой авторитетнейшей комиссии, но...

Не считая **Баталова, Комарова** и **Широкова,** являющихся педагогами института, на заседание комиссии нашел время явиться только **режиссер Экк.**

С. ТАЛЬСКИЙ

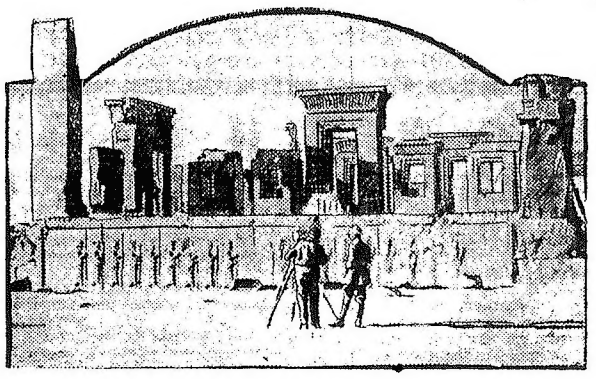
В СТРАНЕ ЛЬВА И СОЛНЦА

Только вчера получили заграничные паспорта — большие красные книжки, с трудом укладывающиеся в карман, — а сегодня мы уже мчимся в Баку.

По дороге рассматриваем карты и читаем, читаем, читаем...

Так началось наше путешествие в Персию.

За четыре дня пути от Москвы до Пехлеви мы много прочли, но как мало мы узнали о современной Персии! Поэтому так поразил нас и персидский порт Пехлеви, и все, что мы увидели дальше.



Город, разрушенный Александром Македонским. Из фильмы «В стране Льва и Солнца». Режиссер—В. Ерофеев. Оператор—А. Головня.

Экзотика? Да! Но какая! Совсем не в духе очерков Келлермана. Совсем не в стиле Шехерезады.

Что мы видели, об этом мы расскажем и покажем в фильме позднее. Сейчас, — что и как мы сделали.

Снято 5000 метров негатива. Очень мало, но, к сожалению, у нас больше не было.

Проехали всю Северную Персию (Мазандаран, Гилян) и Юг (Исфаган, Шираз). В общем сделали на авто 5000 километров.

Но в Персии, хотя она изобилует пустынями, построены хорошие автомобильные дороги от Каспийского моря до Персидского залива. Правда, не совсем принятно было ехать в летнем пальто в декабре по перевалам, покрытым снегами. Но все обошлось благополучно — проехали и приехали.

Пленку также привезли и проявили. Очень опасались за советскую пленку «Союз», мало испробованную в жарких странах, но она выдержала экзамен, и снимать на ней можно даже в отдаленных, продолжительных экспедициях.

Начинаем монтировать картину «В стране Льва и Солнца». Для озвучания ее привезли персидские граммофонные пластинки с музыкальные записи, которые помогут нашему композитору.

Картина уже куплена на Персию, и ее ждут там с нетерпением.

Советской экспедиции досталась честь впервые снять современную Персию. Французам и американцам персидское правительство отказало. И понятно — они стремились изобразить Персию в тех же красках, в которых ее представляли десять лет назад, они не хотели замечать, как много изменилось и что в этих переменах и есть самое интересное, самое «экзотическое».

Нам кажется, что мы были наблюдательнее.

ВЛ. ЕРОФЕЕВ
А. ГОЛОВНЯ

ДВАЖДЫ „УЗКОЕ МЕСТО“

(От нашего специального корреспондента)

Техническая база — узкое место фабрики «Совкцка Беларусь». Фабрика имеет всего 8 с'емочных аппаратов, которые буквально переходили из рук в руки и из-за этой обезлички пришли в такое состояние, что только два из них можно считать вполне пригодными для работы. Звукозаписывающий аппарат имелся всего один. На нем работали в несколько смен и днем и ночью, не было времени даже для текущего ремонта.

Не лучше и с осветительной аппаратурой. Ее нехватает. Качество аппаратуры — невысокое. Об'ясняется это тем, что производство осветительной аппаратуры бросают с завода на завод. Не успеет завод более или менее овладеть технологическими процессами, как производство передается другому. И снова повторяются ошибки периода освоения.

Перспективы на 1934 г. по линии техбазы — значительно лучшие. Фабрика получает один звукозаписывающий аппарат «Кинап», а в конце II квартала, если не подведет завод, должна получить и второй. Таким образом, к третьему кварталу — ко времени самого разгара с'емок, будет 3 звукозаписывающих аппарата, при которых фабрика, хотя и с напряжением, сумеет справиться с работой. Кроме того сейчас время вынужденного простоя в I квартале фабрика широко использовала для приведения в порядок своей техбазы.

Проводится ремонт всей аппаратуры и оборудования, заготавливаются в большом количестве фундусы. Из своего более чем скудного помещения фабрика выделила «жилую площадь» для мастерских, в которых не только делается ремонт, но и производится собственное оборудование—«семисотки», четырехдисковые монтажные столы и т. д. Конечно, такое кустарное производство обходится дороже серийного и дает продукцию неудовлетворительного качества, но в условиях отсутствия в Ленинграде хотя бы небольшого экспериментального завода-мастерской и в условиях нехватки аппаратуры у фабрики не было другого пути.

Улучшилось положение и с электроэнергией: закончена постройкой (в 4 месяца) и вступает в эксплоатацию подстанция на 4 тыс. ампер постоянного тока, необходимого для синхронных звуковых с'емок.

Однако мероприятия по укреплению технической базы, по использованию внутренних ресурсов могли бы быть развернуты еще шире и дать еще большие результаты, если бы не то обстоятельство, что фабрика существует в Ленинграде как временная. Уже 4 года идут разговоры о постройке кинофабрики в Минске. Фабрика в Минске еще неизвестно, когда будет, а уже сейчас на этом основании Ленинградской фабрике срезаются лимиты на капитальные вложения в техбазу (200 тыс. руб. в 1934 г. вместо 300 тыс. руб. в 1933 г.). В результате — большие затруднения для фабрики. А ведь при окончании строительства Минской фабрики можно было бы забрать туда аппаратуру с Ленинградской. В случае же передачи фабрики другой киноорганизации, последняя компенсировала бы эти затраты.

Проделанная фабрикой работа, опыт 1933 г., когда техбаза в еще более худших условиях справилась с работой, казалось бы, дают уверенность в том, что техбаза сумеет освоить план 1934 г. Но тут возникает новое обстоятельство. Дело в том, что состояние технической базы обязывает к **равномерному запуску картин в производство.** На фабрике же фактически почти весь I квартал будет **кварталом простоя техбазы.** В с'емочный период не вступает ни одна картина, за исключением иностранных вариантов «Поручика Киже». И III квартал будет кварталом, когда в с'емку войдет **сразу несколько фильм.** Опасность срыва по вине техбазы может стать реальной. Об этом руководстве фабрики и техбазы должны подумать уже сейчас, и основательно. Надо так скомбинировать график, чтобы чередование немых и звуковых фильм, павильонов и натуры позволило техбазе по-настоящему, оперативно сманеврировать имеющимися в ее распоряжении возможностями. Иначе техбаза станет «узким местом» вдвойне — и по своей маломощности и по вине руководства, «спланировавшего» работу так, что огромная загрузка сваливается на один квартал.

И начинать спасать это положение надо уже сейчас, если, конечно, фабрика намерена по-большевистски драться за реализацию плана 1934 года.

МИХ. БЕЛЯВСКИЙ

Ленинград.

„СКРОМНИЦЫ“ из БЕЛГОСКИНО

Об идейно-художественной ценности картины «Поручик Киже» могут быть различные мнения, но бесспорно одно: «Поручик Киже» при всех своих недостатках является значительным достижением в смысле сценарной, режиссерской, в частности, звуковой культуры.

Не нужно доказывать, что кроме режиссерского мастерства режиссера Файнциммера, ценность картины в основном предопределил сценарий Ю. Тынянова.

Это обстоятельство лишний раз подтверждает громаднейшее значение прихода писателя в кино, лишний раз указывает на необходимость теснейшей творческой спаянности с писателями. Казалось бы, что фабрике Белгоскино это давно полагалось знать, тем более, что опыт ее в этом отношении более чем скромный. Но тот прием, который учинила фабрика картине и ее автору Тынянову заставляет насторожиться. На фабричном приеме картину взяли «в штыки» (это отнюдь не значит, что картину нельзя или не нужно было критиковать).

Более чем ошибочным было выступление сценариста т. Бродянского. После нескольких реверансов в сторону фабрики и Файнциммера т. Бродянский по-настоящему расправился с т. Тынянновым.

Во-первых, т. Бродянский не приемлет «Поручика Киже» как художественное произведение. Во-вторых, он расценивает эту картину ...«как очень любопытный, как очень значительный арьергардный бой в свое время разгромленного формализма». Это платформенная картина, замысел которой находится в определенной гармонии с его выполнением. Мы имеем перед собой произведение, которое «войдет в историю, как арьергардный бой, данный сильным участком формализма».

В этом нет ничего страшного, если бы это было только мнением одного т. Бродянского. Но вот выступает директор фабрики т. Некрашевич и так же, как и Бродянский, заявляет, что произведение «Поручик Киже» действительно формалистическое, и постановка картины является ошибкой фабрики.

Заручившись поддержкой директора, т. Бродянский окончательно распоясывается и становится в позу защитника чести «обманутой» Тынянновым белорусской кинематографии... «Скромный Бродянский будет выступать против знаменитого Тынянова...» угрожает т. Бродянский.

Но допустим на минуту, что т. Бродянский прав. Предположим, что картина не свободна от формалистических тенденций.

Значит ли это, что каждый имеет право размахивать развязно кулаками?

Что же так подымает воинственных дух белгоскиновских сценаристов против «Поручика Киже» и его автора «знаменитого Тынянова?» Ответ, к сожалению, напрашивается самый неблагоприятный для дальнейшего содружества советской кинематографии с писателями. Воинственный зуд этих «скромных» сценаристов об'ективно нужно расценивать, как очень нескромную вылазку «угнетенных» кинематографических «профессионалов» против идущего в кинематографию писателя. Это — желание вогнать клин между двумя мощными взаимно сближающимися организмами — кино и литературой.

Эта вылазка имела успех. Тов. Бродянский может торжествовать. Тынянов сначала выразил резкий протест... «против того, что здесь квалифицируют привлечение меня в советскую кинематографию и мою работу как арьергардную вылазку формализма... Это и есть то самое, против чего партия высказалась 23 апреля. «Арьергардные бои» больше не угрожают вашей фабрике, и сценаристы фабрики имеют полное основание больше не тревожиться. Я их беспокоить своим присутствием больше не буду»... — и ушел до конца заседания.

Тынянов ушел не один. За Тынянновым ушли те писатели, которые просто из уважения к себе не хотели становиться об'ектом критикантских пинков и незаслуженных зуботычин.

Этот случай (если это случай) со «скромным» сценаристом заслуживает пристальнейшего внимания не только писательской, но и всей кинематографической общественности.

Этим «скромникам» нужно напомнить о самых элементарных правилах скромности.

А—ВА.

ПРОКРУСТОВО ЛОЖЕ АКТЕРА

В театре раскрытие единой социально-политической мысли спектакля требует не только участия разнородных, но об'единенных единой задачей воль драматурга, режиссера, актеров, художника, композитора, но и **взаимосвязи** и **взаимодействия этих воль.**

Для овладения своим образом в театре актер должен непременно овладеть единой мыслью всего спектакля, отображенной во всех его составных элементах: в речи, музыке, мизансцене, свете, гриме, оформлении и т. д., так как в органической взаимосвязи, взаимодействии, органической слиянности этих элементов и возникает раскрытие социально-политической мысли данного произведения-спектакля.

Ныне уж любому работнику театра ясно, что в создании спектакля **актер играет ведущую роль как непосредственный выразитель идеи спектакля.** Режиссер является идейным и художественным разведчиком, мыслящим более обобщенно и связующим воедино различные элементы спектакля.

Каждодневная работа актера в театре над образом (зачастую 5-6 месяцев подряд) заключается совсем не в том, чтобы разучивать текст роли и графику мизансцен данной роли, а в проникании и вмешательстве в **смежные, соседствующие компоненты спектакля,** будь то режиссерская трактовка данного куска или музыка, сопровождающая данный кусок, или трактовка смежного, встречного куска соседствующего образа, или оформление данной сцены и т. д.

В этом-то, очевидно, и кроется первооснова высокого звания актера в работе театра как равноправного творца спектакля.

В кинематографии всем нам, актерам, приходится сталкиваться с диаметрально - противоположным положением вещей.

Основное это то, что актер изолирован от производства, он производственно кастрирован, отрешен от какого бы то ни было вмешательства в производственную жизнь группы, работающей в данный момент над созданием кинофильмы.

Если в театре актер до того, как играть на сцене (репетировать), знает: 1) непосредственно с ним монтирующиеся куски соответствующих образов и трактовку этих образов, 2) сценическое оформление, которое будет окружать его, 3) свое пространственное положение на сцене, подчеркнутое светом (иными—кинематографическими словами—порядок своих общих, средних и крупных планов), 4) музыку, сопровождающую его кусок,—и не только знает, но и равноправно вмешивается во все это,—то в кино актер лишен этого знания. Он зачастую не знает, в какой именно сцене будет сегодня сниматься, он не знает своего монтажного образа—порядка чередования своих планов с планами соседствующих образов, зачастую он осваивает декорацию лишь за несколько минут, так сказать, до «премьеры», о музыке он узнает лишь в зрительном зале, так же как и об окончательном рисунке своей роли.

Так он является всего лишь **натурщиком,** каким являются в такой же мере равноправно и вода, и камень, и железные конструкции завода—словом, так называемая «мертвая натура».

Если в театре актер работает и дорабатывает свой образ не бесперывных репетициях, а зачастую окончательный рисунок роли находит лишь на репетициях «генеральных», т. е. в живом, непосредственном общении со зрительным залом, а часто, даже всего лишь на 5, 6, 10 спектакле, то в кино актер этого взаимообщения со зрителем лишен.

Дос'емочный период в основном заключает в себе акт рождения литературного кинопроизведения режиссерского сценария, а затем административно - хозяйственного учета того, как возможно скорее и дешевле осуществить данный сценарий в фильму (смета, монтажные ведомости).

Как происходит это рождение в нашей кинематографии, достаточно известно.

Прежде всего почти всегда в процессе работы над фильмой сценарий переделывается, «исправляется», «выправляется» и окончательную редакцию приобретает лишь на премьере фильмы — в зрительном зале.

Ясно, что при таком положении вещей актер отстраняется от производства: он почти никогда не знает, что снимается, часто незадолго до с'емки узнает о сценарных изменениях играемого образа и уж, конечно, не имеет сценария, да и не может иметь это «быстротекущее и изменяющееся нечто».

А затем:—Приготовились!—Начали!—Вот показывай и доказывай тут свое актерское мастерство!

Конечно, при такой «системе» отстранения актер не может быть заинтересован в производстве, и уж, конечно, такая система ни в какой мере не может содействовать его росту.

Но это вредная сторона рождения сценария, — всего лишь **бытовая.**

Несравненно порочнее и опаснее для роста и жизни актера самые «принципы» построения драматургического произведения киносценария.

Из цели, к художественному раскрытию которой должно стремиться, герой превращается в **средство** иллюстрации событий вне его. Основная политическая тенденция уже не сама, **органически** вытекает из фильмы как некий результат художественного воздействия, а острым углом выпирает из картины, и на нее-то, прежде чем на что бы то ни было другое, натыкается зритель и сразу же перестает верить непосредственно художественной стороне картины.

Конечно, при таком «методе» (или, может быть, вернее, отсутствии его) идеологическо-художественной рецептуры внутренняя линия социально-психологического поведения «социального героя» **—не мотивирована и скачкообразна. Самые процессы социально-психологических — эмоциональных — деформаций героя, вследствие социально-классовых сдвигов в его психике и миросозерцания,—не показываются в их становлении,** а в лучшем случае всего лишь **рассказываются.**

Анатомия самого **становления** этого процесса оставляется и киноадраматургами и режиссерами в стороне, взамен этого показывается **готовый результат** внешнего выражения. Иными словами, показывается **лишь окончательная** формула этого становления (в лучшем случае **политически** грамотная, но **художественно не оправданная**), а вся фильма являет собой не что иное, как **монтаж политических формул.**

Во-первых, в подобных случаях зачастую налицо подмена классовой реакции чисто биологической, а во-вторых, здесь всего лишь **механическое противопоставление внешних сил, без обнаружения** и показа взаимосвязи и взаимодействия их внутренних факторов.

Но зритель (а с ним непременно и актер) хочет (и имеет на то все права) видеть, как происходит весь этот процесс, а окончательную формулу его, политический вывод, он сумеет сделать и сам.

В игнорировании сценаристами и режиссерами самого процесса становления и надо искать ключ **к однолинейности** игры актеров—игры «в лоб». Потому и действия актера перед аппаратом сводятся к простейшим задачам: радуется, негодует, злится, протестует, голосует «за», агитирует.

Это, так сказать, кульминационные пункты под'емов эмоции, а остальное—просто грубые физические акты: смотрит, бежит, стоит, поворачивает голову, улыбается, кричит,—а чаще всего за этими действиями не скрываются никакие «подводные» (социально-психологические опять-таки) течения, «подтексты» и т. д.

И, конечно, эти грубые однолинейные задачи могут быть легко выполнены как квалифицированным актером, так и неквалифицированным натурщиком.

В этом корень **чисто актерской неудовлетворенности актеров, работающих в кино, и в этом же причина частых удач неактерского «типажа».**

В действительности линия социально-психологического развития героя много сложнее и многокрасочнее.

Возьмем элементарный пример: «Отелло» Шекспира. Казалось бы, его проще: человек любит, затем подозревает, наконец, ревнует и убивает.

Нет ничего легче уложить все это по принципам нашей кинодраматургии в один акт.

Но в том-то ведь и гениальность драматургического построения «Отелло», что когда вы смотрите эту трагедию, вы видите нарастающую ревность мавра, запутывающийся узел интриги, и вам делается страшно в предвидении того, во что все это может вылиться: вы чувствуете неизбежность надвигающейся катастрофы, —но потому-то роль Отелло и могут хорошо играть лишь несколько актеров в мире, что чрезвычайно трудно вскрывать самый процесс вызревания ревности—самое **становление** ее во всей многокрасочности, **многолинейности,** когда актер ведет, так сказать, двойную игру со зрителем: внешне выражает одно и одновременно дает почувствовать совершенно иное, противоположное, творящееся внутри него.

До сих пор в кинематографе мне пришлось видеть всего лишь одну картину, почти полностью отвечающую этим основным требованиям драматургии. Это — **«Встречный».** Несмотря на все свои крупные ошибки и мелкие погрешности, это почти единственная фильма, в которой нет кулис, за которыми происходит самый процесс перерождения Бабченко, и существует железная мотивированность его поведения. Он перерождается на глазах у зрителя: вы видите, как он страдает, плачет, сомневается, пьет, **делает одно, а чувствует другое. И окончательная формула его перерождения зрителю ясна, и он выводит ее сам еще до конца картины, удовлетворенно ощущая совпадение выводов картины со своими по окончании ее.**

Эти, как мне кажется, **скачкообразность и однолинейность** и есть основной порок советской кинодраматургии, который вырывает у советского киноактера почву для дальнейшего роста и создает фильмы, заранее обреченные на провал.

Диктатура режиссера является для актера **прокрустовым ложем,** на которое он укладывается вне своей воли и желания: кинематография вряд ли знает случаи, когда актеру удавалось настоять на своей трактовке куска.

Из фильмы «Поручик Киже». Артист Э. Гарин в роли ад'ютанта

По окончании с'емочного периода актер полностью изолирован от вмешательства в дальнейшую судьбу фильм: на черновые просмотры он не допускается, в монтажную ему вход запрещен — весь процесс монтажного создания образа проходит за его спиной, он—**лишенец,** не имеющий права голоса.

К вящему такой производственной системы, тормозящей рост актера, и надо прежде всего стремиться.

Какие к этому пути? Конечно, **актер должен не только слепо выполнять задания режиссера перед аппаратом,** а вполне **сознательно и полноправно принимать участие в процессе создания фильмы:** и «писать» сценарий, и трактовать куски, знать декорации, музыку, **монтировать,** т. е. **последовательно вмешиваться во все компоненты произведения.**

Очевидно, в этом смысле **лишь дружественный коллектив сценариста, режиссера, актеров** и т. д. **гарантирует** изжитие **всей той порочности, которая определяет сейчас положение актера в кино.**

Итак, **проблема коллектива,** мне кажется основной, к разрешению которой должна стремиться кинематография. Отсюда придет и железный сценарий, и малые сроки, и соблюдение сметы, и плановость,—словом, все то, что в настоящий момент далеко не преодолено.

Д. КОН

ОСВОЕНИЕ КЛАССИКОВ

Перенесение классиков литературы на экран подвигается вперед. Три фильмы на материале классического наследства! «Петербургская ночь» заимствовала основные мотивы у Достоевского; «Иудушка Головлев»—реж. Ивановского и «Гроза» — реж. В. Петрова—прямые экранизации Щедрина и Островского.

В «Иудушке Головлеве» и «Грозе» много хорошего мастерства, много вкуса, много блеска. Особенно у В. Петрова («Гроза»), который кладет краски со страстью и пьянностью фламандцев; венчанье, свадьба, особенно свадьба, торговые ряды купеческое гулянье!! Ему, может быть, нехватает смысловой лаконичности и композиционной чистоты кадра А. Довженко, но изобразительной силой и меткостью он напоминает этого мастера живописности в кино.

Будут упрекать обе картины в театральности.

Особенно повинен в этом реж. Ивановский («Иудушка Головлев»). У него строение сцен в большинстве театрально. Обе картины обильно пользуются словом. Но не надо забывать, что на этот соблазн их толкает замечательное по выразительности слово классиков.

Разумеется, кино не должно зарывать в землю отпущенные ему собственные средства изображения, но оно имеет право по французской поговорке «брать себе добро там, где его находит», — лишь бы был верный художественный результат! А на общий результат обе фильмы пожаловаться не могут: созданы сильные вещи. **Но и с сильным из'яном.**

Остановимся на каждой в отдельности, потому что можно сказать, перефразируя Л. Н. Толстого: все неудачные экранизации похожи одна на другую, а всякая удачная экранизация удачна по-своему.

Из'яны картины реж. Ивановского: отсутствие ощутимого идейного и эмоционального стержня, рассыпанность конструкции, однотонность, однообразный уровень напряжения, а отсюда — впечатление неподвижности.

Откуда могли взяться такие недостатки в этой в общем сильной и удачной вещи, оперирующей к тому же мастерской игрой актеров?

Фильма точно воспроизводит сюжет романа. При экранизации литературных произведений этого как будто еще не бывало. У Щедрина в романе сюжет раскрывается замедленно. Фильма опускает все промежутки между действиями персонажей и сгущает сюжет. Кроме того, она отсекает от сюжета то, что с некоторым правом у Щедрина может быть отнесено к прологу.

Таким образом, получается **овеществленный роман.** Щедринские персонажи, по Щедрину их поступки, на девять десятых щедринский диалог. Чего же больше!

Однако за верностью сюжету утекло между пальцев то подпочвенное течение, которое в романе делает нарастание действия. За верностью воспроизведения поступков Иудушки расплылась его трактовка, а без ощущения трактовки как будто выпала главная пружина, которая направляет разнохарактерные поступки этого персонажа.

Щедринский Иудушка — скупец. Но это — не Плюшкин, не Гарпагон.

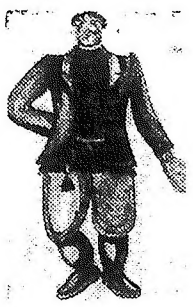
Иудушка — стяжатель, но это— не пушкинский «скупой рыцарь», не предприимчивый Изидор Леша (О. Мирбо), не Гранде (Бальзак).

Иудушка — лицемер, но это— не Тартюф: этот пункт Щедрин сам оговаривает.

Иудушка — злодей, но это — не Макбет какого-нибудь заштатного уезда, недеятельный злодей, идущий через преступления к ясно осознанной цели.

В Иудушке Щедрина есть еще одно, что собирает все эти черты вместе и дает им до жути потрясающее единство. А в фильме этого единства как раз и не сыграли. Гардин играет скупца, стяжателя, лицемера и злодея. Но об'единяющий «пафос» этого характера ему не удается сыграть, потому что в общем строении вещи не оказалось, повидимому, места для основной трактовки характера.

Роман Щедрина рисует нигде в мировой литературе не нарисованный с такой силой образ человека, порвавшего всякие социальные связки, всякие намеки на общение (на деятельное общение) с окружающими, и «по уши погрязшего в тину мелочей самого паскудного самосохранения». В романе линия нарастания идет следующим образом: Иудушка вначале просто носитель всего, что концентрировано в привязанности к **своей, к частной** собственности, а затем этот индивидуализм, эта симфония частно-собственнических инстинктов доходит до бешеной взвинченности, до пароксизма, до разрыва всяких связей с живой действительностью.



Эскиз костюма Кудряша в фильме «Гроза» работы художника Суворова

У Щедрина Иудушка — самая страшная, самая трагедийная, самая омерзительная маска частно-собственнического индивидуализма.

Иудушка есть: социальный солипсист. Солипсизм в теории познания отрицает существование внешнего мира, независимого от познающего суб'екта. Иудушка — не философ и о философском солипсизме не слыхал, но вся его «паскудная» практика исходит из убеждения, что реально только его собственное существование. Под конец своей жизни Иудушка у Щедрина все больше и больше замыкается в своем фантастическом мире и начинает совершенно игнорировать окружающую действительность; его уж не интересует ни разгул, ни воровство дворни; он стяжательствует, тиранит в воображении, в мечте, запершись в своем кабинете. «Это был запой иного рода — запой праздномыслия».

Таким образом, несмотря на то, что фильма сохранила сюжет и всю полнокровность ситуаций романа, картина утеряла из романа изображение трагического вырождения частно-собственнического индивидуализма в бесплодный смердящий социальный солипсизм.

А как раз трактовка темы и сюжетной канвы в духе изобличения глубочайшего падения человеческой личности, развившей в себе до крайних пределов частно-собственнические инстинкты, и была бы осмысливанием классического наследства в данном произведении с позиций нашего времени. Это была бы не историческая, а актуальная трактовка.

На этой трактовке и надо было искать цельность конструкции и нарастание действия. При такой трактовке совсем не нужен был бы неудавшийся сейчас лишний схематичный привесок, — ввод купца, изображающего здесь своего рода чеховского Лопахина («Вишневый сад»).

Из'яны картины реж. В. Петрова: какая-то дезорганизованность и расщепленность в общем восприятии идейного наполнения данного произведения искусства.

Картина блестяще сделана. Она верно воспроизводит характеры, как они даны в драме Островского; ретушь особой трактовки коснулась только Кудряша и Варвары. Фильма сохраняет в неприкосновенности всю событийную ткань драмы; сохранены и все основные конфликтные положения, которые взяты в таком же разрешении, как и в пьесе. Правда, события развернуты на ином несколько фоне; фильма вводит много нового материала: венчание и свадьба Катерины и Тихона, торговые ряды, ланка Дикого, воскресное гулянье купечества и самое главное, обильно развернутые церковные сцены. Ввод нового материала хорошо обоснован тематически и крепко введен в русло центрального конфликта.

Отдука же из'ян? В фильме нет просвета, нет эмоционального разрешения в какой-то бодрой перспективе.

Автор фильмы очень правильно, на мой взгляд, толкует образ Катерины, но в погоне за этим правильным толкованием Катерины, он положил неверные мазки на окружающих ее Кудряша и Варвару, думая, повидимому, что, шаржируя Кудряша и Варвару, он лучше оттеняет нужный ему и верно им найденный колорит Катерины.

В. Петров совершенно расходится с теми обычными представлениями об образе Катерины, какие установились со времени добролюбовской оценки Катерины,— помните: «Луч света в темном царстве»? В фильме Катерина, трактованная с очень большой глубиной и взятая социально, представляется не как «луч света в темном царстве», а скорее, **как утонченный идеологический продукт этого царства. В фильме Катерина—каторжник, уверовавший в законность своей каторги, но бессильный ее вытерпеть.** Катерина носит в самой себе, в самых своих глубоких верованиях ту палку, которой бьют окружающих слабых сильные темного царства —Дикой и Кабаниха. Катерина верит в святость свекровьиной и мужниной власти над нею. Катерина живет по тем моральным правилам, которые темное царство проповедует, но в которые само перестает верить. Очень закономерно с этой точки зрения начало фильмы с венчания и обильное обыгрывание сцен в церкви. В фильме церковь показана во всей ее утонченной реакционной роли; церковь ощущается, как верный страж, охраняющий добро и стерегущий рабов темного царства лучше, чем крепкие замки и лютые псы.

Эта трактовка Катерины сделана с позиций современных. Но она не противоречит и Островскому.

Режиссер **Петров**

У Островского в Катерине сочетается протест с покорностью. Катерина плачет и молится, резонерствует и мечтает, восстает и покоряется.

Однако нужно ли обязательно для оттенения характеристики Катерины, как неразделной принадлежности темного царства, ничуть не выходящей из его рамок, нужно ли было для этого убирать из фильмы все, что говорит о наличии протеста в царстве Диких и Кабаних? Негодуя против темного царства, зритель ищет противоборствующих ему. Но непокорны темному царству в картине только беспринципные пошляки, Варвара и Кудряш. Есть опасность, что фильма может таким образом отождествить свой уровень с уровнем этих двух персонажей или же внушить зрителю симпатии к их беспринципной пошлости. И то и другое, разумеется, означало бы именно ту самую дезорганизованность и расщепленность в основном восприятии произведения, о которых мы сказали выше.

Но в целом, несмотря на разобранные нами недостатки, обе экранизации классиков стоят на высоком уровне; они удачно используют богатство и глубину художественных образов классического наследства и передают их в превосходной актерской игре. На пути экранизации классиков сделаны очень серьезные шаги. Ясно, что это дело вполне под силу нашей кинематографии.

Разобранные нами опыты показывают, что экранизация не должна ставить себе абсолютной задачей наиболее **полное** перенесение литературного произведения на экран. Не популяризация классиков основная цель. **Целью при экранизации может быть только создание полноценного кинопроизведения.** Все, что наносит ущерб достижению этой цели, одновременно предит и всем побочным целям, могущим при этом возникать. В том числе и цели популяризации классиков. Обращаясь к классикам, мы ищем у них средств для того, чтобы создать хорошее кинопроизведение.

Новое кинематографическое произведение, возникающее, как результат экранизации, **должно стремиться не к тождественности со своим литературным источником, а к тому, чтобы быть его эквивалентом,** найдя преимущественно **на том же материале** однородную направленность и однородный пафос. Тождество было бы механической пересадкой из области одного искусства в область другого; мы потеряли бы при этом всю силу особенности кинематографической изобразительности. Разрыв же в материале и наполнении заставил бы нас утратить то самое богатство, то самое золотое руно, на завоевание которого мы отправились в сферу классики.

И. ПОПОВ

ГРОЗА

Около 75 лет назад гениальный Островский написал «Грозу», обличительную бытовую драму о «темном царстве» класса торгового капитала, выведенного на сцену взамен умиравшей феодальной знати и угасавшей усадебно-помещичьей культуры. Во всех произведениях Островского, изображавших жизнь русского купечества, были слышны социальные мотивы, мотивы протеста, но особенно громко они звучали в его наиболее значительном произведении — «Грозе».

В 1934 г. советский режиссер В. Петров поставил кинокартину «Гроза» «по Островскому». Но поставив «Грозу» как бытовую драму, он не акцентировал социальную обрисовку героев, социальную основу и природу изображенного в «Грозе» класса, недостаточно вскрыв классовое лицо этого дикого «темного царства». А именно так нужно было поступить, создавая картину «Гроза» для того, чтобы еще лучше понять социальную обстановку событий, развернувшихся в «Грозе» Островского, увидеть звериный лик царства Кабаних и Диких.

У Островского в «Грозе» есть замечательный персонаж — Кулигин, мещанин, часовщик, самоучка, отыскивающий перпетуум-мобиле, чтобы «работу мещанству дать». «Жестокие нравы, сударь, в нашем городе, жестокие,— говорит Кулигин,—у кого деньги, сударь, тот старается бедного закабалить, чтобы на его труды даровые еще больше денег наживать... А между собой-то, сударь, как живут! Враждуют друг на друга... обличие-то человеческое потеряно».

И дальше: «...вот какой сударь у нас городишка! Бульвар сделали, а не гуляют. Гуляют только по праздникам, и то один вид делают, что гуляют, а сами ходят туда наряды показывать. Бедным гулять, сударь, некогда, у них день и ночь работа. И спят-то всего часа три в сутки. А богатые-то что делают... у всех давно ворота, сударь, заперты, и собаки спущены... Вы думаете, они дело делают, либо богу молятся? Нет, сударь. И не от воров они запираются, а чтобы люди не видали, как они своих домашних едят поедом да семью тиранят. И что слез льется за этими запорами, невидимых и неслышимых...»

Из фильмы «Гроза». Актер М. Жаров в роли Кудряша и артистка Зарубина в роли Варвары. Режиссер В. Петров

Это Кулигину кричит Дикой: «Знай, что ты червяк. Захочу — помилую, захочу — раздавлю». И Кулигин чувствует силу Дикого. В разговоре с Борисом, выражая желание «жестокие нравы стихами изобразить», он в ответ на слова Бориса — «Вы бы и написали» — испуганно говорит — «Как можно, сударь? С'едят, живого проглотят».

Кулигин увидел (и это Островский через Кулигина видел), что **Дикие, капитал — сила, но от этой силы много «слез льется, невидимых и неслышимых», и этой силе** нужно противопоставить другую силу. Кулигин мучается и ищет эту другую, новую силу, и так приходит к механике, технике, к мысли «о вечном двигателе». Он одинок и потому слаб и робок, он говорит: «Никогда, нам, сударь, не выбиться из этой коры, потому что честным трудом никогда не заработать нам больше насущного хлеба», но в нем инстинктивно пробуждается и живет необходимость сопротивления. Его противопоставляет Островский мрази «хозяев жизни», он «светлый луч» в «темном царстве», в котором «все на обмане держится».

Но Кулигина нет в картине В. Петрова. Поэтому выпал из картины диалог Кулигина и Дикого во втором явлении IV действия «Грозы», одно из самых насыщенных мест пьесы, выпал рассказ Кулигина о том, как Дикой разговаривал с Городничим — замечательно меткая характеристика политической роли купечества.

Вместе с Кулигиным Островский противопоставляет «темному царству» и Катерину.

Конечно, это не противоположный полюс, ибо слишком цепко «темное царство», воспитавшее в Катерине неустойчивость, суеверие, рабскую подчиненность. Но ей душно в окружающей ее атмосфере дикости и насилия, она рвется к «воле», она «протестует» против деспотизма Кабанихи. Для Катерины «что домой итти, что в могилу — все равно». Она говорит: «Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы». Но куда бежать? В Борисе ищет Катерина выход из «темного царства». Но, конечно, не находя его и в Борисе, одинокая, как и Кулигин, она находит его в смерти.

Эскиз костюма Дикого в фильме «Гроза» работы художника Суворова

Катерина и жертва «темного царства» и протест против него. Но подлинный текст Островского еще недостаточная мотивировка для этого утверждения, недосказанного и, может быть, не вполне осознанного самим Островским. Не выявив органически, почти не подчеркнув социальную обреченность Катерины, убрав из «Грозы» Кулигина и все то, что смыкалось в развитии действия с этими важнейшими для полного раскрытия пьесы этапами эпохи, звеньями пьесы, В. Петров, дав яркую картину «темного царства», не показал прогрессивные силы, противостоящие и борющиеся с ним.

Показ жизни и быта купечества развернут в картине с большой силой. К этому было направлено мастерство всех актеров, играющих в картине.

Все роли, кроме Тихона, которого играет киноактер Чувелев, исполняют выдающиеся актеры советского театра. Они не создавали образов «Грозы» вновь, ибо они создали их раньше своим творчеством на театре. И эти уже созданные ими и проверенные на зрителе глубокие и реалистические образы они целиком перенесли в кино.

Что же скажешь в связи с этим нового о мастерстве Тарханова (Дикой), Массалитиновой (Кабаниха), Корчагиной-Александровской (Фекла)? Замечательно играет Катерину Тарасова, но она создала бы еще более сильный и социально насыщенный образ, если бы так направлена была вся картина. Киноактер Ив. Чувелев не отстает от своих театральных соратников, но в нем ощущается понятная скованность театральной атмосферы фильмы. Очень не плох, но несколько излишне «развязен» Кудряш — акт. Жаров.

Одно из больших дел, которое сделает картина, будет заключаться в том, что она сохранит для многих тысяч зрителей волнующее творчество замечательных актеров нашего театра.

Фильма «Гроза», разрешенная в плане лучших реалистических традиций силами театральных актеров и свойственными методами творчества повидимому, так и была задумана режиссером В. Петровым. И быть может, в области экранизации классиков, именно в этом заключаются основные функции кинематографии, которая должна для воплощения произведений классиков, для передачи реалистической манеры их письма, созданных ими реалистических образов, привлекать театральных актеров и именно тех, творческая практика которых заключает в себе неисчерпаемые богатства реалистического мастерства.

В освоении классического наследства, в том числе и средствами кинематографии, прежде всего важна новая точка зрения, идейная вооруженность автора, хорошее знание социальных черт данного произведения классика и его отдельных героев. Кинематографическая специфика в данном случае может выразиться в использовании пространственных и временных возможностей кино и в обилии технических приемов, для более масштабного показа произведения классика.

И перед театральными мастерами, пришедшими в кино помочь экранизации классиков, мастера кино, в первую очередь кинорежиссер должен открыть эти возможности кино, а не итти по следам актера.

В «Грозе» именно так пошел В. Петров. Он несомненно очень культурен, и из актеров, занятых в картине, он создал крепкий ансамбль. Но оригинальной режиссерской трактовки «Грозы» нет.

И только гуляние по городу — «ходят наряды показывать» — очень яркое режиссерское «место». В этом потрясающем эпизоде Петров как бы собрал весь цвет «темного царства», сконденсировал образ всей эпохи, чтобы сказать: «Смотрите, какая мерзость!»

Кроме этого очень удачен, ярок и темпераментен танец купчихи на свадьбе и отдельные куски самой свадьбы, особенно исступление Дикого. Но в то же время в свадьбе Петров очень увлекся дикостью разгула и пьянкой и, как и в эпизоде разгула Тихона, скатился к патологии и сгущенному натурализму.

Операторски картина сделана очень культурно и на большом художественном уровне. У Гарданова есть вкус и большая творческая сила. Но, очевидно, в «Грозе» он неполностью развернул свое мастерство. Очень уж много однообразных планов (улица городка, луна) и увлечения «красивым». Ограниченность места действия в фильме не должна была быть препятствием к тому, чтобы в выявлении основного мотива «Грозы» не было использовано все богатство, световых и технических возможностей, которыми владеет оператор, да еще такой мастер.

Звуковое оформление фильмы, частично ее разговорная часть, сделано в одном плане, ровной линией. Снова шарманка, и вместе с ней обязательный показ источника звука...

Р. МИЛЛИН

„Петербургская ночь"

ГРАВЮРЫ И КАДРЫ

Работа оператора **Дмитрия Фельдмана** в картине «Петербургская ночь» ставит ряд серьезнейших вопросов.

Одним из основных является проблема места оператора в произведении искусства, его творческая роль в создании картины. Совершенно естественно, что такое положение возможно лишь при условии взаимообогащения оператора, режиссера, сценариста и композитора при условии тесного контакта всего творческого коллектива.

Оператор Дмитрий Фельдман не отделим от «Петербургской ночи» в той же мере, как и режиссер Григорий Рошаль. Эта взаимосвязь дала возможность создать художественное произведение **единого стиля, единой творческой направленности.**

Тов. Рошаль, говоря о стилевой направленности фильмы, утверждает, что, добиваясь настоящей простоты «во внешнем изобразительном образе фильмы, мы хотели найти графическую архитектурную и фотографическую четкость, найти общую стилистическую линию, не впадая в стилизацию, в излишнюю красивость и экзотику нищеты».

В этом и заключалась основная трудность для оператора.

Надо было дать подлинный стиль эпохи, не стилизуя ее, не превращая картину ни в «костюмную», ни в «пейзажную».

Созданая социальную биографию Егора Ефимова, надо было дать биографию Санкт-Петербурга, города страшного полицейского режима и растущего пролетариата.

Как же оператор Дмитрий Фельдман участвует в раскрытии основной идейно-художественной линии «Петербургской ночи», какими средствами создает он образ чиновничьего полицейского Петербурга?

В этой статье мы хотим коснуться лишь одного чрезвычайно узкого вопроса, вопроса стиля операторской работы в картине «Петербургская ночь» и использования культурного наследия смежной области искусства—живописи.

Первое впечатление от операторской работы складывается такое: Дмитрий Фельдман подпал под влияние художников «Мира искусства».

Но это впечатление — ложно.

Дмитрий Фельдман скорее отталкивается от мирискуснической трактовки Петербурга, старается дать более реалистические, а значит, и менее декоративные образы старого города.

Вспомним такие на первый взгляд поразительно похожие вещи, как «Екатерининский канал» Остроумовой-Лебедевой и кадры встречи Ефимова, Настеньки и Шульца (мост) или первую прогулку Настеньки и Егора по спящему Петербургу.

Холодный декоративный канал, уходящий в перспективу, декоративные деревья, отражающиеся в мертвой воде, прохожие, как тени, в тени белой ночи, спокойный общий декоративно-зеленый тон офорта как бы ожил, зажил живой, разоблачающей жизнью в кадрах Фельдмана.

Вода канала, покрытая ржавчиной, сухие архитектурно-четкие линия берега и летящих над ним домов, почти натуралистически переданная зелень береговых камней — это уже не декоративная красивость остроумовского Петербурга, это сухая, реалистическая обобщенность петербургского пейзажа.

Колонны дворянского собрания, с осыпавшейся штукатуркой ничуть не напоминают пышных и торжественных колонн «Дворянского собрания Остроумовой-Лебедевой.

Пейзажи Фельдмана это не «Уголки города». Это образ города, над которым плывет белая ночь.

И плывут дворцы и памятники, плывет река, плывет и снует город мечтательницы Настеньки, город надежд и страданий, город чиновников и полицейских, город борцов и нищеты. Вспомним кадр, где Настенька сидит у парапета и пишет свой дневник, она мечтательница, Настенька, она смотрит на летящий город, на равнодушную Неву, на мир, покрытый легкой дымкой белой ночи.

Ефимов проходит затерянный, серый, в серых тонах ночи.

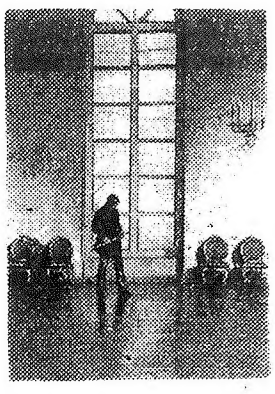
Но вот в этот заколдованный мир врывается реалистическая, грубая фигура пьяного гусара. Он как бы пришел из другого мира, он сошел с постамента памятника, он, как кукла, но вместе с тем он грубо реалистичен, весь блестит позументами и золотом.

Резко высветляя его, превращая в движущуюся, поющую марионетку, подает его режиссер, противопоставляя его пышный армейский блеск холодному спокойствию мечтательного пейзажа. Но он не отделим от этого пейзажа, несмотря на кажущийся контраст. Это ожившая вещь введена здесь в картину режиссером для того, чтобы показать вторую сторону многогранного города, чтобы реалистически разрушить мир мечтательницы Настеньки.

Гравер Павлов, художник, близко стоявший к «Миру искусства», очень много внимания уделил в своем творчестве именно этой пышной стороне Петербурга. Но сравним ту сухую, разоблачающую подачу парадного Санкт-Петербурга, которую дают Рошаль и Фельдман в параде, поданном на памятниках, и восторженную декоративность Павлова в его «Петербургских гравюрах».

Эти вещи Павлова скрывают от зрителя подлинную сущность Петербурга под пышным покровом декоративного украшательства. Павловский Петербург — красив и торжественен. И в этом, в ретроспективе Павлова и заключается различие между мирискунической трактовкой старого города и трактовкой Дмитрия Фельдмана.

Противопоставляя эти вещи и картину «Петербургская ночь», мы видим, что режиссер и оператор дают подлинную сущность, подлинный образ города, не снижаясь до стилизованной декоративности.



Из фильмы «Петербургская ночь». Засл. арт. республики Б. Добронравов в роли Егора Ефимова

Пейзаж, которым Фельдман владеет в совершенстве, работает в картине не как иллюстрация к основной теме и не как самодовлеющее любование красивым видом, хорошим кадром, а как один из основных органически входящих в фильму компонентов, раскрывающих идейно-художественную структуру картины.

Это еще раз доказывает, как близко творчески сработались режиссер и оператор, участвующий в создании художественного произведения.

В этом огромное значение работы оператора Фельдмана.

Л. ВОЙТОЛОВСКАЯ

ОТ РЕДАКЦИИ

Вопрос о роли оператора в процессе создания фильмы, о стиле операторской работы заслуживает внимания творческих работников и кинокритики. Однако до сих пор ему уделяется незаслуженно малое место в творческих дискуссиях. Статья т. Войтоловской, выдвигающая ряд спорных, соображений в связи с операторской работой по фильме «Петербургская ночь», затрагивает только одну проблему — взаимодействие живописи и операторского искусства. Редакция ждет откликов на эту статью от киноработников и критиков.

30 КИЛОМЕТРОВ... УЧЕБЫ

Заканчивается производством кинокурс по подготовке шоферов. Курс снимался на трех фабриках: на Московской Союзтехфильм, на Ленинградской и в Белгоскино. Общий метраж курса — **30 тыс. метров.**

Весь курс охватывает основные вопросы устройства автомобиля: **двигатель, корбюрация, электрооборудование, шасси и трансмиссия.**

Чем вызвано появление кинематографического организма такой большой величины — в 30 километров?

Прежде всего необходимостью повысить качество подготовки шоферов.

Кинокурс был создан по инициативе работника Союзкино тов. Блюмштейна. К техническому руководству всем кинокурсом им был привлечен крупнейший специалист автодела профессор Чудаков.

Установки с'емочного коллектива сводились в общем к тому, чтобы добиться в наших фильмах по автоделу исчерпывающей ясности и занимательности изложения, запоминаемости всего того, что изложено в фильмах.

Вопрос ясности и запоминаемости впервые в технической кинематографии был нами поставлен ребром. В решении этого вопроса мы были пионерами. И с самого начала работы, поставив себе ясную цель, проводили ее.

Труднее и сложнее было с практической постановочной работой. В Ленинграде все разделы кинокурса с самого начала производственного периода реализовались на фабриках.

Иначе обстояло дело с разделом электрооборудования, который ставился в Москве. Мы, режиссеры, работавшие над электрооборудованием, вовсе не имели фабрики. Мы ставили наши картины, буквально не имея даже комнаты.

Первые четыре ролика цикла электрооборудования уже приняты Автодором и одобрены.

В данное время раздел электрооборудования работает в гораздо более благоприятных условиях. Работа передана Московской фабрике Союзтехфильм. Теперь мы обеспечены всем необходимым. С нами работают лучшие операторы фабрики, существенную помощь нам приносит методбюро и методсовет фабрики. Мы надеемся, что теперь с большим успехом, чем в наших первых работах, мы выполним наши основные установки сделаем картины понятными, запоминаемыми, занимательными и в срок закончим нашу работу.

В мае будет готов весь курс — московская и ленинградская часть. С лета курс поступит в эксплоатацию.

Кинокурс будет демонстрироваться частями. Учащимся будет показано не больше тысячи метров в день.

Тов. Блюмштейну, директору курса, поручена организация подготовительной сети. В 15 городах будут созданы особые киноучебные центры.

Кинокурс мыслится как основное звено педагогического процесса, но этим не исключена необходимость наличия в зрительном зале живого педагога. Он раз'ясняет все то, что осталось непонятным после просмотра, или дает предварительные об'яснения до просмотров.

Под кинокурс пишется специальный учебник; готовятся специальные диапозитивы, специальные кольцовки отдельных технических процессов.

Впервые в истории педагогики вводится новая система преподавания.

АЛЬТШУЛЕР

УЗКАЯ ПЛЕНКА ЕСТЬ, А ФИЛЬМ НЕТ

Склады Киномеханпрома завалены узкопленочными проекторами. Склады Союзэкрана и кладовая лаборатории массовой печати Московского кинокомбината ломятся от узкой ацетатной пленки. **А фильм на узкой пленке нет. Узкопленочники, приобретенные организациями, стоят без дела.**

И все потому, что лаборатория массовой печати Московского кинокомбината при теоретической пропускной способности в 6 тысяч метров копий в день, в среднем пропускает не более тысячи.

Газета «Кино» уже не раз писала о том, что лаборатория—узкое место, что нужно работать в три смены, на два окна.

Лаборатория массовой печати в январе дала Союзэкрану по его официальным сведениям только 29.380 метров копий на узкой пленке, т. е. **лаборатория работала с интенсивностью в шесть раз меньшей, чем могла работать.**

Причины?

ФОКХТ, а точнее Переяславльская фабрика, только с 25 января начала массовый выпуск сдвоенной узкой пленки.

Лаборатория в январе полмесяца работала в две смены, на одно окно и полмесяца в три смены, но тоже на одно окно.

С 1 февраля лаборатория вновь работает в две смены, но обещает пустить третью смену 10 февраля.

За декабрь и январь в адрес Союзэкрана поступило 279.787 метров ординарной узкой пленки. Использовано же лабораторией для печатания копий за то же время лишь 41.475 метров. Осталось на 1 февраля 238.312 метров.

Если лаборатория будет продолжать работать в тех же темпах, то ей остатка хватит по крайней мере на 7—8 месяцев.

Неблагополучно и с распределением узкой пленки. По разнарядке сектора материальных балансов ГУКФ в первом квартале 1934 года в адрес Союзэкрана должно быть отгружено 321 тысяча метров узкой пленки, в резерв 200 тысяч метров и в адрес Союзтехфильм 79 тысяч метров.

Союзэкран получил в январе причитающуюся ему норму за два месяца и сейчас отказывается от узкой пленки. Союзэкран тщетно добивается заключения договора с ФОКХТ о календарном плане отгрузки узкой пленки, согласованном с пропускной способностью лаборатории массовой печати.

ФОКХТ срочно запросил сектор материальных балансов ГУКФ, куда ему направлять узкую пленку, отгружаемую в резерв.

Создался замкнутый круг бюрократической переписки об излишках узкой пленки, при недостатке фильм на узкой пленке. Больше того, сейчас во весь рост стала угроза гибели больших запасов узкой пленки, ибо срок ее максимального, гарантийного хранения — два месяца. Лаборатория же не может при одном аппарате, даже работая на два окна, рассосать образовавшийся запас и одновременно поглотить новые поступления узкой пленки с Переяславльской фабрики.

Виноваты в этом люди, о которых тов. **Сталин** на XVII партс'езде сказал:

«А теперь о втором типе работников. Я имею в виду тип болтунов, я бы сказал, честных болтунов, людей честных, преданных советской власти, но не способных, руководить, не способных что-либо организовать».

Об узкой пленке работники ГУКФ, бывшего Союзфильма, ФОКХТ и Киномеханпрома «болтали» давно и много, а организовать ничего не сумели. Как это ни нелепо, но была, повидимому, ставка на то, что наши пленочные фабрики не сумеют дать так скоро узкую пленку. Поэтому непрерывный поток узкой пленки застал всех врасплох.

«Они мобилизовались, поставили вопрос ребром, у них и перелом и сдвиги, а дело не двигается с места» **(Сталин).**

Работники ГУКФ, бывшего Союзфильма, а теперь Московского кинокомбината, ФОКХТ и Киномеханпрома спешались, постановляли, у них есть «и перелом», «и сдвиги». Фильм же на узкой пленке нет. Пленка под угрозой гибели. Усилия рабочих Переяславльской фабрики и работников НИКФИ оказались ненужными.

Необходимо немедленно и срочно принять все меры к увеличению пропускной способности лаборатории массовой печати. Нужно использовать все ресурсы и все способы. Нужно испытать пригодность для работы копировального аппарата узкой пленки, системы Сорокина, аппарата, выставленного на выставке в Политехническом музее.

Переяславльской фабрике нужно принять меры к изжитию брака узкой пленки. Лаборатория не должна выпускать бракованных копий. Киномеханпром вместо двухмесячной болтовни должен дать клей для склеивания ацетатной пленки. Эти досадные мелочи и недостатки дискредитируют идею узкопленочного кино.

Больше не может быть терпимо такое положение, когда по адресу узкой пленки раздаются слова «перепроизводство», «затоваривание».

К. ЛАШЕВ.

ЗА РУБЕЖОМ

АМЕРИКАНСКАЯ РАБОЧАЯ КИНО-ФОТОЛИГА

«Американская рабочая кинофотолига» успела вырасти в широкую пролетарскую организацию, имеющую подсекции в Чикаго, Лос-Анжелосе, Детройте и в др. городах. Во главе организации стоит комитет под председательством Тома Брандона. Лигой выпущены **22 короткометражных фильмы** на материале классовой борьбы американского пролетариата. В декабре лига открыла в Нью-Йорке «Киношколу имени Потамкина». На первый курс принято 50 человек по классам: теории, кинотехники и производства фильм. В школе начали с'емку полнометражной фильмы: «Нищета Нью-Йорка требует». Лигой организована кинобиблиотека имени Потамкина. Начали вторую серию лекций с демонстрациями фильм по истории советского кино.

Начали с'емку короткометражной и документальной фильмы по сценарию Микаэля Голда: «Смерть ребенка у рабочего». Провели поездку по промышленным городам Америки с демонстрацией фильм «Мать» Пудовкина и «Октябрь» Эйзенштейна.

Лигой опубликовано обращение ко всем работникам кинематографии, профессионалам и любителям, к миллионам американских и иностранных рабочих. Организационный комитет «Рабочей фильмы» и «Фотолиги» призывает организовывать во всех странах кино и фотоклубы, кружки, дискуссии по фильмам, с целью разоблачения тенденций буржуазных фильм и борьбы с капиталистической киноиндустрией.

Обращение призывает развернуть активную борьбу за создание во всех странах своих кино- и фотоорганизаций.

Лига предполагает издать на английском языке лучшие труды советских авторов по теории кино. Она обратилась к авторам за разрешением на издание на английском языке произведений тт. Бела Балаша и Муссинака.

З. Б.

★

Открытие киношколы американской рабочей Фото-кинолиги — событие огромной важности.

Эта школа американского рабочего общества будет единственным оружием кинематографического воплощения пролетарской Америки, той Америки, которой нет доступа на экраны, захваченные руками голливудских и прочих дельцов.

Дело пролетарской кинематографии — дело рук самих американских пролетариев. Наша задача—вооружить их всем опытом наших передовых достижений в области искусства. В этой части мы должны взять на себя ряд серьезных обязательств (в частности, ГИК такие обязательства уже взял: кафедра режиссуры и др. кафедры обязались снабжать киношколу программами, разными материалами, стенограммами лекций и пр.).

Мы думаем, что все советские киноработники тепло и с должным вниманием отнесутся к такой колоссальной важности задаче и откликнутся на наш вызов хотя бы тем, что, не откладывая, передадут киносекции МОРТ книги по вопросам кино, изобразительным искусствам и теории литературы, плакаты, кадры из фильм, либретто и сценарии, комплекты и отдельные номера газеты «Кино» и журналов.

Мы передаем киносекции МОРТ 40 книг и др. материалы, освещающие работу нашей группы, вызываем следующих тт. и организации: **редакцию газ. «КИНО», «За большевистский фильм»** (Потылиха), **«Рот фронт», тт. Юкова, Шуб, Лапина, Шкловского, Зархи Н., Александрова и Мильтена, Колотозова и Либединского, Козинцева, Трауберга, Москвина, Эрмлера, Большинцова, Барнет, Гинделыштейн, Шпис, Мильман, Рошаль, Михайлова, Евг. Шнейдера, Виноградскую, Довженко, Фадеева Солнцеву, Юткевича, Арнштама, Марьямова, Блеймана, ЭЙЗЕНШТЕЙН, ТИССЕ, АТАШЕВА.**

ОТ ПЕРФОРАЦИИ ЗАВИСИТ КАЧЕСТВО ПЛЕНКИ

Значение перфорации в эксплоатации фильм очень велико. Качество с'емки (помимо фотографических и композиционных ее сторон), печати и, в особенности, проекции зависит от перфорации и правильности ее положения на пленке. Правильное и нормальное прохождение пленки через с'емочный, копировальный и проекционный аппараты полностью зависит от точности перфорирования.

Неподвижное положение кадра на экране, отсутствие вертикальных и горизонтальных качаний, и, наконец, срок службы каждого отдельного экземпляра тоже очень сильно зависят от точности перфорирования.

Если количество сеансов, которое выдерживает при нормальной проекции фильма на заграничной пленке, принять за 100, то срок службы фильмы на пленке «Союз» составит в среднем только около 65 проц. **Причины этого лежат, главным образом, в неправильности и неточности перфорации.**

При проекции и прохождении пленки по ведущим зубчатым барабанам, из-за неправильной, а главное, неточной перфорации на пленке образуются наколы, насечки, заусеницы, перфорационные отверстия расширяются, и фильма рвется.

Это снижает качество проекции. Кадр перестает неподвижно стоять на экране, начинаются качания и перебои рамки. Это в свою очередь вызывает необходимость ремонта фильмы и введения ряда склеек.

Недавно в Москве из нового экземпляра картины **«Дворец и крепость»** после 60 сеансов пришлось вырезать около 450 метров вследствие сбитой перфорации. В фильме «Конвейер смерти», после 30 дней непрерывного демонстрирования во II части фильмы целиком погибли 160 метров из-за неправильной перфорации. Первая часть картины «Мартин Вагнер» после одного дня проката потеряла по перфорационным причинам 30 проц. годности.

Только из-за плохой перфорации с каждого экземпляра, отпечатанного на пленке «Союз», кинематография недополучает в среднем около 35 проц. той суммы, которая могла бы быть выручена, если бы качество пленки и, в частности, перфорации, соответствовало бы необходимому стандарту.

Чему равны эти потери в суммовом выражении, легко подсчитать, если принять во внимание, что кинотеатры платят за прокат 30 проц. валового сбора с немых фильм и 35 проц. — с звуковых. К этому нужно добавить еще затраты на оплату новой пленки, новой печати и всей лабораторной обработки.

Необходимы соответствующие мероприятия по коренной перестройке методов работы отделочных цехов действующих фабрик кинопленки.

Проектное бюро ФОКХТ ведет большую работу по установлению наиболее рациональных методов ведения отделочных операций. Результаты этой работы целиком будут применены на строящейся пленочной фабрике в Казани. Но часть этих работ может быть использована на действующих фабриках.

Одним из основных способов улучшения отделки является тщательный контроль перфорации. Существующий способ проверки правильности пробивки перфорационных отверстий на специальную гребенку недостаточен и требует замены более совершенным способом контроля при помощи соответствующих оптических приборов.

Работающая сейчас и сильно амортизированная аппаратура должна быть самым тщательным образом отремонтирована, отрегулирована и выверена.

Необходимо организовать частый периодический контроль перфораторов, для этого надо иметь некоторый свободный резерв аппаратуры. Громадное значение имеет создание парка запасных деталей и изготовление матриц и пуансонов на лучших заводах. Отсюда как следствие вытекает потребность в новых станках, в станках нашего советского производства.

Не менее важным, чем перфорирование, является вопрос о визитаже и о повышении качества визитирования.

Нормы визитирования чрезмерно завышены, вследствие этого работница зачастую пропускает явно бракованные куски пленки. Нужен внимательный пересмотр норм и установление новых, основанных на детальном изучении технологического процесса.

Крайне существенным является вопрос об отрегулировании всей аппаратуры отделочного цеха, а также об установлении настоящего освещения как рабочих мест, так и всего цеха в целом. Существующее освещение, в большинстве случаев чрезмерно затемненное, надо рационализировать и увеличить общую освещенность цехов, сохранив нужную неактиничность. Увеличение общей яркости освещения в цехе повлечет за собой возможность более легкого и внимательного оперирования с пленкой на всех рабочих операциях.

Далеко не последним вопросом является вопрос о кадрах, их подготовке и соответствующем воспитании. Подготовка руководящих кадров отделочного цеха должна вестись с учетом особенностей отделки киносортов и форматной пленки, а следовательно, с углублением специализации по линии соответствующего ассортимента. Особое внимание должно быть уделено проведению техминимума, которым должно овладеть 100 проц. работников цеха, так как без культурного, владеющего необходимыми техническими знаниями рабочего немыслимо улучшение работы цехов и повышения качества продукции.

И, наконец, необходимейшим условием улучшения работы отделочных цехов является надлежащая оценка их значения и места среди других цехов кинопленочной промышленности. До последнего времени отделочным цехам уделялось недостаточное внимание, и лишь недавно наметился сдвиг в этом направлении.

Инженер В. К. ВАСИЛЬЕВ.

6 дней

НА ФАБРИКЕ „РОТ ФРОНТ"

★ Закончен предварительный монтаж и приступлено к топировке картины **«Медь»**, режиссер — **Столпер.**

★ Заканчивается с'емочный период по картине **«Гармонь»**, режиссеры—**Савченко, Шнейдер.**

★ Закончен предварительный монтаж картины **«Жизнь Ивана»**, режиссер — **Ледащев.** Приступлено к топировке фильмы.

★ Закончены дос'емка и топировка картины **«Возвращение»**, режиссер — **Эггерт.**

ВСТРЕЧА С РАБОТНИКАМИ ПЕЧАТИ

Первый гигант индустрии — Волховстрой, Турксиб — первенец пятилетки, начало строительства Днепростроя, празднование десятилетия Октябрьской революции, награждение ныне покойной Клары Цеткин орденом Красного знамени, выступление покойного А. В. Луначарского на юбилее Академии наук...

На вечере кинохроники, организованном сектором ЛИИ Дома печати, были продемонстрированы: первый номер Совкиножурнала, вышедший в 1925 г., по одному номеру киножурналов выпуска 1927, 29, 30, 31 гг. и юбилейный **пятисотый** номер Союзкиножурнала 1934 года.

— Союзкиножурнал, — говорит т. **В. С. Иосилевич,** — только часть нашей продукции, часть огромной работы, проводимой трестом. Внимание общественности поможет нам еще шире и глубже развернуть нашу работу.

Режиссер **Кармазинский** рассказал о большом и трудном пути Союзкиножурнала.

Все выступавшие товарищи отмечали **огромный рост кинохроники** и **улучшение качества ее работы.**

БЕТА.

ВКРАТЦЕ...

✱ Годовой отчет от треста **ФОКХТ** за 1933 г. по его основной деятельности, по строительству и по учебным заведениям поступил в ГУКФ **7 февраля.**

НИКФИ свой отчет слал **4 февраля,** а ЛИКИ — **29 января.**

НОВЫЕ КНИГИ

★ На 1934 год редакционно-издательским сектором ГУКФ запланировано 125 названий разных литературных работ по вопросам кинематографии. Значительная часть из них (47 книг) будет посвящена вопросам творческим. Для работы над созданием кинолитературы привлечены лучшие мастера советской кинематографии.

Так, например, выпускается серия работ, представляющих собой ряд монографий о творчестве ведущих мастеров советской кинематографии. К ним относится: **«Теория и практика Льва Кулешова»** — т. Юкова. **«Александр Довженко»** — т. Анисимова. **«Сергей Эйзенштейн»** — тт. Колотозова и Бартенева.

★ Выпускается **сборник обмена опытом** лучших мастеров советской литературы и кино. Во главу угла будет поставлен вопрос о роли писателя в создании высококачественных сценариев.

Кроме того будет выпущен ряд сборников, посвященных детальному разбору отдельных фильм («Встречный») и др., два сборника конкретной критики лучших фильм производства 1934 года.

★ Выпускается несколько работ научно-исследовательского характера, ставящих своей задачей определить развитие кинематографических форм **(«Классификация фильмы» — Фельдман), «Творческо-производственные вопросы кинохроники»,** — сборник методических материалов, разработанных на основе детального анализа продукции фабрик, отделений и кинопостов Союзкинохроники.

★ В книге **«Музыка в звуковом кино»** будет дан обмен опытом ведущих композиторов в области звукового кино.

★ Сборник **«Как мы работаем над сценарием»** посвящен обмену опытом мастеров кинематографии по созданию сценариев. В сборнике принимают участие: Эйзенштейн, Козинцев, Трауберг, Довженко, Юткевич, Медведкин, Бела Балаш, Туркин, Зархи, Брик, Шкловский и др.

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

ИЗДАТЕЛЬ — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва. Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 1 м.—1 р., 3 м.—3 р., 6 м.—6 р. Подписка принимается только с текущего месяца исключительно местной почтой не позже установленного ею срока.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАН. ЖУРНАЛ

СОВЕТСКОЕ КИНО

ОРГАН РОССИЙСКОЙ АССОЦИАЦИИ РАБОТНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

СОВЕТСКОЕ КИНО охватывает все стороны деятельности советской кинематографии и борется за создание массовой художественной кинопродукции

СОВЕТСКОЕ КИНО журнал, рассчитанный на работников советской кинематографии и в первую очередь на ее творческие кадры, а также на работников смежных областей культурного строительства.

Каждый член АРРК, каждый сценарист, режиссер, актер, оператор, художник, каждый работник кинопроизводства и кинопроката обязан читать «Советское Кино».

Подписная цена: на год—18 руб., на 6 мес.—9 руб., на 3 мес.—4 руб. 50 коп. Цена отдельного номера—1 руб. 50 коп.

Подписка принимается: Москва, 6, Отрастной бульвар, 11, Жургазоб'единением и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

ЖУРГАЗОБ'ЕДИНЕНИЕ

КИНО-ПЛЕНКА

Agfa

Генеральное Представительство:

IGERUSSKO

Handelsgesellschaft m. b. H.

Berlin NW 7, Dorotheenstr. 35

Агфа негативные пленки:

Панкине тип Г антигало
Кинехром
Специаль
Экстрарапид
Аэрохром
Тропикаль
Р-Фильм (сенсибилизов для инфра-красн. лучей)

Агфа-тоно-негативн. пленки:

Тип Тф 3 (по способу интенсивирования)
Тип Тф 4 (по трансверсальному способу)
Позитивная пленка для заснятия звука

Агфа-позитивная пленка

Агфа-Бипак-фильм (для цветной кинематографии)

Агфа-Дипо-фильм (для копии цветных фильм)

Агфа-Дуп-фильм (для производства дубликатов)

Светофильтры для с'емки
Нейтрально-серые фильтры
Фильтры для темной камеры

84903

Смотрите в кино

УДАРНИК

У КАМЕННОГО МОСТА Тел. 8-1-70-55. Гр. 3, 10, 18, 24, А. Арт. 10. Нач. сеанс с 12 ч. д.

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО **БОЛЬШОЙ** звуковой художеств. ФИЛЬМ

ИУДУШКА ГОЛОВЛЕВ

ПО РОМАНУ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА **„ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ"** В роли ИУДУШКИ ГОЛОВЛЕВА **Вл. ГАРДИН**

Звон по телефону 8-1-76-55 и нам доставят билеты на дом

В ФОЙЕ в 6, 7.45 и 9.30 вступит. слово о творч. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА проф. И. КУБИКОВА. Концерты симфон. оркест. дир. БЕРЕЗОВСКОГО — испанская музыка. Отрывки из оп. „Перикола" в исп. арт. гос. т-ра им. Немировича Данчейко Люд. ЛИОЛА, ПЕРМЯКОВА

ХУДОЖественный Арбатск. пл. Тел. 1-67-95. Нач. в 11 ч. дня В фойе концерты.

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО НОВЫЙ ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

МАРИОНЕТКИ

В СПЕЦИАЛЬНОМ зале КИНОХРОНИКИ демонстрируется 300-й номер нового журнала СОЮЗКИНОХРОНИКИ

В ФОЙЕ ЕЖЕДНЕВНО перед началом сеансов в 7.15, 9 и 10.45 выступление дуэт тенора Ленинградской оперы **А. Н. КАРГАНОВА** Арт. гос. театра им. Станиславского Т. С. БОГАТЫРЕВА. Симфонич. ОРКЕСТР под упр. дирижера А. А. ГРАН

УРАН Сретенка, 19. Тел. 6-27-80 Нач. в 11 ч. дня. Ежедн. в фойе услаж. концерт оркестр пуг Коваль-ского

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО **большой** звуковой ХУДОЖЕСТВ ФИЛЬМ

ИУДУШКА ГОЛОВЛЕВ

ПО РОМАНУ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА „Господа Головлевы" В главной роли **Вл. ГАРДИН**

В читальном зале беседу о творчестве САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА проводит доцент В. В. ЦАПУКЕВИЧ

ЦЕНТРальный Пушкинская пл. (быв. Страстная) Тел. 8-90-45. Нач. сеанс. с 12 ч. дня. В фойе выступление джаз-т-ра Константиновича

СЕГОДНЯ и ежедневно большой звуковой ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

ИУДУШКА ГОЛОВЛЕВ

ПО РОМАНУ М. Е. Салтыкова-Щедрина. В гл. роли **Вл. Гардин** В программе НОВЫЙ журнал производ СОЮЗКИНОХРОНИКИ

ЖРАБПОМФИЛЬМ ФОРУМ Сад - Сухарев., 14. тел. 5-72-20 Начало 12 час. дня. В фойе ковперты оркестра

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО **НОВЫЙ** ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

МАРИОНЕТКИ

Сценарий Владимира ШВЕЙЦЕРА Я. ПРОТАЗАНОВА Режиссер Я. А. ПРОТАЗАНОВ

ВОСТОККИНО Пл. Свердлова. Тел 5-54-55. Театр открыт с 11 ч. дня. С 5 ч. веч. в фойе гастр. Вост. симф. показ. орк. ЦПО Армении. Дир. Новатор Бунш.

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО **НОВЫЙ** звуковой художествен. фильм

МАРИОНЕТКИ

В программе новый журнал производства СОЮЗКИНОХРОНИКИ № 2

Ц. Д. К. А. Пл. Коммуны, 2 (б. Екатерининск.) Театр открыт с 3 ч. д. В фойе с 6 час. веч. оркестр-джаз под упр. ЛЯХОВСКОГО

СЕГОДНЯ и ЕЖЕДНЕВНО НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕН ФИЛЬМ

ЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ

Участ. засл. деят. искус. А. БРЯНЦЕВ, Н. КРЮЧКОВ, Е. Пырялова, А. Магарилл и др.

Мосгорлит Главлита В—3185 ... Индустриальная ... Цветной бульвар, 30.